



I SAGGI DI LEXIA
41

Gabriele Marino

FRAMMENTI DI UN DISCO INCANTATO

TEORIE SEMIOTICHE, TESTUALITÀ E GENERI MUSICALI

Prefazione di
Andrea Valle

Postfazione di
Ugo Volli



I SAGGI DI LEXIA

4I

Direttori

Ugo VOLLI

Università degli Studi di Torino

Guido FERRARO

Università degli Studi di Torino

Massimo LEONE

Università degli Studi di Torino

Aprire una collana di libri specializzata in una disciplina che si vuole scientifica, soprattutto se essa appartiene a quella zona intermedia della nostra enciclopedia dei saperi — non radicata in teoremi o esperimenti, ma neppure costruita per opinioni soggettive — che sono le scienze umane, è un gesto ambizioso. Vi potrebbe corrispondere il debito di una definizione della disciplina, del suo oggetto, dei suoi metodi. Ciò in particolar modo per una disciplina come la nostra: essa infatti, fin dal suo nome (semiotica o semiologia) è stata intesa in modi assai diversi se non contrapposti nel secolo della sua esistenza moderna: più vicina alla linguistica o alla filosofia, alla critica culturale o alle diverse scienze sociali (sociologia, antropologia, psicologia). C'è chi, come Greimas sulla traccia di Hjelmslev, ha preteso di definirne in maniera rigorosa e perfino assiomatica (interdefinita) principi e concetti, seguendo requisiti riservati normalmente solo alle discipline logico-matematiche; chi, come in fondo lo stesso Saussure, ne ha intuito la vocazione alla ricerca empirica sulle leggi di funzionamento dei diversi fenomeni di comunicazione e significazione nella vita sociale; chi, come l'ultimo Eco sulla traccia di Peirce, l'ha pensata piuttosto come una ricerca filosofica sul senso e le sue condizioni di possibilità; altri, da Barthes in poi, ne hanno valutato la possibilità di smascheramento dell'ideologia e delle strutture di potere. . . . Noi rifiutiamo un passo così ambizioso. Ci riferiremo piuttosto a un concetto espresso da Umberto Eco all'inizio del suo lavoro di ricerca: il "campo semiotico", cioè quel vastissimo ambito culturale, insieme di testi e discorsi, di attività interpretative e di pratiche codificate, di linguaggi e di generi, di fenomeni comunicativi e di effetti di senso, di tecniche espressive e inventari di contenuti, di messaggi, riscritture e deformazioni che insieme costituiscono il mondo sensato (e dunque sempre sociale anche quando è naturale) in cui viviamo, o per dirla nei termini di Lotman, la nostra semiosfera. La semiotica costituisce il tentativo paradossale (perché autoriferito) e sempre parziale, di ritrovare l'ordine (o gli ordini) che rendono leggibile, sensato, facile, quasi "naturale" per chi ci vive dentro, questo coacervo di azioni e oggetti. Di fatto, quando conversiamo, leggiamo un libro, agiamo politicamente, ci divertiamo a uno spettacolo, noi siamo perfettamente in grado non solo di decodificare quel che accade, ma anche di connetterlo a valori, significati, gusti, altre forme espressive. Insomma siamo competenti e siamo anche capaci di confrontare la nostra competenza con quella altrui, interagendo in modo opportuno. È questa competenza condivisa o confrontabile l'oggetto della semiotica.

I suoi metodi sono di fatto diversi, certamente non riducibili oggi a una sterile assiomatica, ma in parte anche sviluppati grazie ai tentativi di formalizzazione dell'École de Paris. Essi funzionano un po' secondo la metafora wittgensteiniana della cassetta degli attrezzi: è bene che ci siano cacciavite, martello, forbici ecc.: sta alla competenza pragmatica del ricercatore selezionare caso per caso lo strumento opportuno per l'operazione da compiere.

Questa collana presenterà soprattutto ricerche empiriche, analisi di casi, lascerà volentieri spazio al nuovo, sia nelle persone degli autori che degli argomenti di studio. Questo è sempre una condizione dello sviluppo scientifico, che ha come prerequisito il cambiamento e il rinnovamento. Lo è a maggior ragione per una collana legata al mondo universitario, irrigidito da troppo tempo nel nostro Paese da un blocco sostanziale che non dà luogo ai giovani di emergere e di prendere il posto che meritano.

Ugo Volli

La pubblicazione del presente volume è stata realizzata con il contributo dell'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Eccellenza "Filosofia e Scienze dell'Educazione".

Gabriele Marino

Frammenti di un disco incantato

Teorie semiotiche, testualità e generi musicali

Prefazione di
Andrea Valle

Postfazione di
Ugo Volli





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it

info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX

Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it

info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20

00020 Canterano (RM)

(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3586-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: ottobre 2020

Indice

13 *Prefazione*
di Andrea Valle

Introduzione alla prefazione, 13 – Dalla semiosi alla percezione, 14 – Udire la musica, 16 – Prognosi di genere, 17 – Tra prosodico e fonografico un teatro energetico, 18.

21 *Premesse*

Il disco magico e quello rotto, 21 – Materiali, 22 – Nota sui riferimenti bibliografici e sitografici, 23.

25 *Introduzione*
Cinquanta e rotti anni di stonature

Necessità di una semiotica delle cose difficili, 25 – La musica come problema semiotico e per la semiotica, 27 – Bricolage semiotico, 32 – Contenuti del volume, 34.

Parte I Per una sociosemiotica della comunicazione musicale

41 *Capitolo I*
Per una semiotica della musica in quanto suono

1.1. Mediazioni e rimediazioni, 41 – 1.2. La mediazione o il luogo del suono, 43 – 1.3. Il plastico o il luogo della semiotica musicale, 47 – 1.4. Il figurale o il luogo della significazione musicale, 49 – 1.5. Attorno al figurale: alcune integrazioni, 53.

55 *Capitolo II*
Per una semiotica dell'enunciazione fonografica

2.1. Mediazione ed enunciazione, 55 – 2.2. L'enunciazione o il luogo del disco, 57 – 2.3. L'enunciazione impersonale, 58 – 2.4. Il recupero della dimensione simulacrale, 60 – 2.5. Le configurazioni enunciative dello sguardo filmico, 62 – 2.6. Dal punto di vista al punto di ascolto, 64.

69 *Conclusioni della Parte I*
 Verso una pragmatica delle musiche

I musemi come figure, 69 – Dimensione pragmatica e competenza musicale, 72.

Parte II
**Per una sociosemiotica
 dei generi musicali**

77 *Capitolo III*
 I generi musicali come discorso

3.1. I generi come problema, 77 – 3.2. Definizioni di genere nei *popular music studies*, 78 – 3.3. Genere e stile: per una definizione operativa, 81 – 3.4. Da stile a genere e ritorno, 84 – 3.5. I generi come discorso e la loro formazione, 85 – 3.6. Genere, lingua e situazione, 89.

91 *Capitolo IV*
 Per una semantica lessicale dei generi musicali

4.1. La prospettiva emica: le *folk taxonomies*, 91 – 4.2. Disponibilità bilaterali: *affordances* e competenze, 92 – 4.3. I nomi delle musiche, 95 – 4.4. Classificazioni dei generi in base al nome, 96 – 4.5. Di cosa parliamo quando parliamo dei generi: sei macroclassi di definitori, 97 – 4.5.1. *Musica. (Funzione/valorizzazione) Descrittiva*, 99 – 4.5.2. *Scopo. Prescrittiva*, 100 – 4.5.3. *Liriche. Tematica*, 101 – 4.5.4. *Cultura. Aggregativa*, 101 – 4.5.5. *Geografia. Locativa*, 102 – 4.5.6. *Oggetto o totem. Simbolica*, 102 – 4.6. Surcategorizzazioni e Ur-categorizzazioni, 103 – 4.7. Neoformazioni e cristallizzazioni: *genrefication* e anacronimia, 104.

109 *Capitolo V*
 I generi musicali come semiosfere

5.1. I generi come *tag cloud*, 109 – 5.2. Dai tag cloud alle nuvole, 111 – 5.3. Dalle nuvole alle semiosfere, 113 – 5.4. Traduzione tra semiosfere e musicizzazione, 114.

119 *Conclusioni della Parte II*
 Verso una pragmatica dei generi musicali

Apertura del sistema (e della teoria che ne deve rendere conto), 119 – Oltre i nomi: i testi in situazione d'uso, 120

Parte III
**Per una sociosemiotica
 della novità in musica**

- 125 **Capitolo VI**
 Dinamismo del sistema dei generi
 6.1. Il museo della semiosfera e la dialettica centro/periferia, 125 – 6.2. Dinamismi nelle semiosfere dei generi, 127.
- 131 **Capitolo VII**
 Forme della novità
 7.1. Innovazione e nuovo, 131 – 7.2. Innovazione e tendenza, 134.
- 137 **Capitolo VIII**
 Ideologie del vero e del nuovo
 8.1. Generi e autenticità, 137 – 8.2. La novità come ideologia, 140 – 8.3. Il Modernismo musicale: una mitologia del nuovo, 143 – 8.4. Il ciclo di vita dei generi, 146.
- 149 **Capitolo IX**
 Nuovo, vecchio e di nuovo
 9.1. Archimusalità e recupero, 149 – 9.2. Retromania, nostalgicizzazione e vintagismo, 150 – 9.3. Fine della storia, turismo temporale e retrofuturismo, 152 – 9.4. Oltre il revival: celebrazioni e ritorni, 153 – 9.5. Memorie operative per ridare voce al passato, 154 – 9.6. Fantasmi del passato, 155 – 9.7. Ritenere al passato: registrazioni di registrazioni, avantpassatismo e recupero dell'innovazione, 157.
- 161 **Conclusioni della Parte III**
 Il confronto con il nuovo
 Il nuovo e il suo ingresso nel sistema, 161 – Alberto Sordi e John Cage: lo scontro con il nuovo, 162 – Mostri: il nuovo e la sua autenticazione, 163

Parte IV
**Per una sociosemiotica
del dubstep**

- 169 **Capitolo X**
 Il discorso sul dubstep
 (Breve semiostoria di una parola)

 10.1. Fonti, 169 – 10.2. Anisocronie di un discorso, 172 – 10.3. Dall’enciclopedia al dizionario, 172 – 10.4. Archeologia del dubstep: attestazioni e (retro)datazioni, 175 – 10.5. L’affermazione del “dubstep”, 178.
- 181 **Capitolo XI**
 Il discorso del dubstep
 (Breve semiostoria di una forma musicale)

 11.1. Da stile a genere e ritorno: sei fasi e tipi di dubstep, 181 – 11.2. Retrofuturismo e afrofuturismo, 185 – 11.3. Burial: dal dubstep all’elettroacustica, 186.
- 193 **Conclusioni della Parte IV**
 L’importanza di chiamarlo dubstep

 Skrillex: l’anti-Burial, 193 – Drop, Britney e cose pericolose, 195.
- 199 **Conclusioni**

 Ricapitolando, 199 – Appunti per la semiotica musicale che sarà, 202.
- 205 **Postfazione**
 di Ugo Volli
- 211 **Bibliografia**
- 235 **Discografia selezionata**

Prefazione

ANDREA VALLE*

Introduzione alla prefazione

Come il lettore avrà agevolmente modo di vedere, una nozione cruciale nel testo di Marino è quella di “genere”. Nella contingenza (fortunata e fortunosa, ma non necessariamente agevole) di scrivere una prefazione, mi sono così trovato a pormi una domanda “naturalmente” obbligata: quali sono le caratteristiche distintive del genere “prefazione”? La soluzione al problema mi è giunta direttamente da un autore, caro a Marino come si vedrà in questi *Frammenti*, ma dallo statuto ambiguo negli studi semiotici, da cui viene citato si potrebbe dire “di sbieco”: Gérard Genette. In un libro — come tipico del saggista francese — funambolico e dal titolo programmatico, *Soglie*¹, Genette si produce in una disamina chirurgica delle modalità in cui si manifesta storicamente in letteratura questo strano testo di passaggio. Leggiamo così che “l’inconveniente maggiore della prefazione è che essa costituisce un’istanza di comunicazione disequilibrata, poiché in essa l’autore propone al lettore un commento anticipato di un testo che questi non conosce ancora” (p. 234). La prefazione è in altri termini una postfazione nel posto sbagliato, e infatti Genette assimila quest’ultima alla prima. Genette nota altresì, come suo tipico (basti pensare al celebre *Figure III*), che un tratto distintivo, tipologizzante di questo genere testuale può essere ritrovato al livello delle figure dell’enunciazione. Così la prefazione può essere dell’autore stesso (autografa), di un altro soggetto (allografa), ma pure di un attore (cioè, di un personaggio di finzione). È evidente poi che la temporalità è un’altra variabile dirimente: una prefazione può essere originale (pubblicata insieme al testo, come questa), tardiva (per esempio, a una seconda edizione), postuma (rispetto al libro, non all’autore). Spinto da Marino verso Genette, e ormai armato di una salda competenza di genere, che da descrittiva si fa — se non prescrittiva — quantomeno proiettiva, mi sono baloccato (per poco) con l’idea di una prefazione fittizia e finzionalmente postuma: per dire, come se Marino più che Gabriele fosse Giovan Battista,

* Professore associato, Università degli Studi di Torino.

1. Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Parigi 1987 (trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989).

stimolato dal titolo della sua *Sampogna* del 1620 a scriverne un'appendice musicologica, e prefato da uno sconosciuto erudito tardo barocco.

Sempre con Genette, e a mo' di *disclaimer*, segnalo al lettore della presente prefazione — comprensibilmente già annoiato — che una funzione della prefazione originale allografa (quale questa in oggetto) è la raccomandazione. Osserva Genette che “per fortuna la funzione di raccomandazione resta il più delle volte implicita, perché la sola presenza di questo genere di prefazione è in se stessa una raccomandazione” (p. 265). Dunque, poco elegantemente ma onestamente (per quanto lo possa essere un autore modello), per liberare il campo, raccomando subito e caldamente questi *Frammenti* mariniani, che ritengo un contributo importante per una semiotica della musica. Quest'ultima è un distretto teorico che, come giustamente osservato da Marino, è rimasto largamente marginale per gli studi semiotici, relegato ad ambito specialistico e scarsamente capace di riverberazione sulla teoria generale. Marino invece è forte di una competenza semiotica generale e insieme eterodossa. Lo si vede dal *bricolage* teorico — la locuzione è di Marino stesso — tra Greimas, Eco, Genette, Metz, Lotman, Rastier. Dopo un'introduzione teorica a tutto campo, Marino gioca questa competenza rispetto a un problema principale (ma non esclusivo), quello del genere musicale, e la mette alla prova in particolare su un campo di applicazione a lui congeniale, la *popular music*. Ancora, la semiotica della musica, pur marginale, ha avuto almeno un momento di intenso sviluppo interno, che pare però ora largamente rallentato. Ben venga allora la riflessione di Marino, epistemologicamente generale e teoricamente strutturata, per reinnescare la discussione su una questione (la musica) e in un campo (gli studi semiotici su di essa) in stato di parziale abbandono.

Infine, sempre attenendomi alle regole o aspettative di genere, potrei provare qui di seguito a riassumere le linee principali del testo. Senonché lo fa spesso, e limpidamente, l'autore in alcune pagine di raccordo tra le sezioni (ecco un'indicazione utile al lettore), e non si capisce perché ripeterle in questo luogo genettianamente squilibrato. Esaurita la funzione di genere prevista per questo introibo, rimando perciò il lettore meno ozioso direttamente al testo.

Dalla semiosi alla percezione

Coglierò invece l'occasione, a partire da questi *Frammenti*, per sollevare un problema di semiotica generale. Con questo non intendo suggerire una manchevolezza nel testo mariniano, né tantomeno offrire una soluzione, quanto piuttosto sfruttare un appiglio che quest'ultimo mi offre per porre una questione.

Marino non si limita a un'ampia ricognizione del problema del genere in musica. Costruisce invece una teoria semiotica integrata del musicale alla cui base stanno delle unità (negoziabili e continuamente rinegoziate) che prevedono la relazione tra un piano percettivo e uno culturale. Di fatto si tratta, opportunamente, di segni (a margine: trovo piuttosto curioso che molta semiotica dichiari di non occuparsi di segni ma di testi), se si intendono questi ultimi nel senso echiano di funzioni segniche, cioè di attività di produzione segnica come correlazione tra espressione e contenuto (dunque come unità costitutivamente pragmatiche). Per Marino queste unità catturano un insieme di termini tematizzati in una letteratura di varia estrazione: in particolare si propone una omogeneizzazione tripla tra figura/*affordance*/musema. Queste unità ricevono tipicamente una etichettatura verbale, ma hanno una natura multimodale, e dunque non necessariamente linguistica. In effetti, una procedura di etichettatura è quanto presupposto dal modello informatico del *tagging*, che Marino propone: un *tag* è infatti un'etichetta verbale. Rimanendo nel contesto informatico, la verbalizzazione individua una sorta di *abstraction layer*, cioè uno strato di astrazione sulla base del quale prosegue sia la pratica sociale della musica, sia quella della sua critica (il discorso sulla musica, tra cui quello accademico). A partire da questo passaggio, viene così assicurato lo scambio senza residui tra discorso *della* musica (come insieme molecolare di tag, se non già verbali, verbalizzabili) e discorso *sulla* musica (come verbalizzazioni successive: nello scambio tra ascoltatori, critici, attraverso dispositivi di mediazione culturale basati sulla parola). La mossa è del tutto lecita, perché cattura un'operazione culturalmente data (dunque una empiria rilevabile), e allo stesso tempo fertile, perché permette a Marino di costruirvi al di sopra una teoria del genere (detto molto sommariamente) come aggregato di unità (il modello è la nuvola) variabile, socialmente negoziato e dinamicamente rinegoziabile. Per rimanere ancora nell'isotopia informatica, questi tag costituiscono delle "primitive", cioè unità sotto il cui livello non si scende. La contrattazione sociosemiotica del discorso musicale opera allora principalmente come ricombinazione di unità, ma anche come eliminazione e produzione *ex novo* di unità. Finché si ricombina e si elimina, tutto bene. Se però si considera la produzione *ex novo*, si riapre la scatola chiusa dal meccanismo di astrazione ricordato precedentemente. Per quanto il senso sia contrattato socialmente, se ciò che, stando al nostro autore, massimamente rileva per una semiotica della musica è il suono, allora questo senso che le pratiche sociali allestiscono non potrà esimersi dal confrontarsi con il suo doppio negato: il senso inteso cioè in relazione alla sensazione. Come si confronta la semiosi con la percezione?

Marino ricorda nella premessa la "presa estetica" dei semiologi. E potremmo anche citare un mito di fondazione della disciplina: la lévi-straussiana

“logica delle qualità sensibili”². Senonché, va registrato come in letteratura questa presa si confronti ben poco con l'*aisthēsis*, limitandosi tipicamente all’evocazione di un termine assunto ormai a mo’ di feticcio: il “plastico”. Ora, bisognerebbe prendere atto che il dibattito semiotico sul plastico usa quest’ultimo tipicamente come una sorta di buco nero in cui relegare ogni indagine sulla percezione, dove quest’ultima locuzione (“indagine sulla percezione”) indica sia la riflessione interna alla disciplina, sia quella (ben più sviluppata) al suo esterno. Per esempio, se si considera il visivo (anche se forse sarebbe meglio usare, con Fontanille, il suffisso potenziale: il visibile)³, è imbarazzante la povertà di descrittori usati in letteratura, di chiara provenienza dalla tradizione pittorica piuttosto che dagli studi percettologici (e basterebbe pensare alla ricchezza delle categorie del *graphic design*). Se si passa all’udibile, è chiaro poi che non basta affidarsi al plastico, tra l’altro assumendo implicitamente un’omologia col visibile (omologia che in fondo viene motivata, a ben vedere, da un residuo di teoria del sistema delle arti, così che la presa estetica si converte surrettiziamente in una riflessione sull’artistico). Pur assumendo una sinestesia fondamentale, è infatti proprio l’omologia che deve essere messa in discussione: si tratta cioè di domandarsi quali siano i tratti pertinenti dei diversi domini sensibili, tra cui visibile e udibile. Un lavoro tentato auroralmente soprattutto da Fontanille, ma ancora largamente incompiuto. Che poi, a posteriori, ci sia integrazione e omologazione, è un altro discorso. Ferraris ha osservato come il sensibile si distingua dall’intelligibile non per formato ma per provenienza⁴. Eppure questo luogo d’origine forse proprio vuoto non è. Banalmente, assumendo pacificamente che il sensibile sia un campo di contrattazione, quali istanze contrattano e sulla base di che cosa?

Marino è conscio della questione, che infatti cita, ma, come osservato, la sigilla a livello di primitive. E fa bene: il suo ragionamento teorico è autorizzato dalle pratiche sociali che indaga, pratiche che si costruiscono *al di sopra* di questo strato di primitive. Ma è possibile espungere il problema quando si indaga sulla costituzione, per così dire, di una certa primitiva? Non riesce la semiotica come disciplina a dire qualcosa del suono (beninteso: come correlato di una pratica d’ascolto) che non sia già detto dalle altre semiotiche oggetto?

Poiché i testi interessanti sono quelli che innescano domande, chiuderò allora queste brevi considerazioni con tre questioni, tre declinazioni su questo tema che, non avendo molta fantasia, ho già provato a discutere altrove, in dialogo qui con quanto proposto da Gabriele Marino.

2. Claude Lévi-Strauss, (*Mythologiques: Tome 1*) *Le cru et le cuit*, Plon, Parigi 1964 (trad. it., *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano 1966).

3. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, PUF, Parigi 1995.

4. Maurizio Ferraris, *Estetica razionale*, Raffaello Cortina, Milano 1997.

Udire la musica

Se si concorda sul fatto che la musica sia, per così dire, un fatto sonoro totale, allora si può assumere che si costituisca come pratica di valorizzazione di tratti propri di un dominio più largo, che chiamerei, come detto, udibile. È quest'ultimo che si pone come terreno di scambio tra musica e altre pratiche del suono. Per esempio, si pensi alle musiche da film. Se ne danno esempi molto diversi, e certamente queste musiche si inseriscono in generi ben specifici, uno addirittura precipuamente cinematografico (*soundtrack*, colonna sonora). Eppure, un brano musicale nel contesto dell'enunciazione filmica non funziona soltanto attivando i tratti del genere, ma si salda con altri elementi, ritmici, tensivi, registrici, che circolano nel testo. E si integra con un'altra pratica del suono, il *sound design*, in modi sofisticati: tanto che i materiali sonori possono essere letteralmente intonati alla musica, senza per questo perdere le loro altre caratteristiche. Ancora, il *sound design* stesso partecipa attivamente a questa costruzione, e non in maniera subordinata: in altri termini, spesso esibisce una sintassi, per così dire, protomusicale. Questo plesso musica / *sound design* nell'enunciazione filmica pone la questione di come far circolare un senso in relazione a dinamiche percettive più generali. La prospettiva dei *Frammenti* di Marino è giustamente e coraggiosamente generale, ma ovviamente non si può chiedere tutto a un singolo testo. Resta un problema descrittivo che va affrontato. Provocatoriamente: se non lo si fa, si rischia di fare una semiotica dei discorsi sulla musica non molto diversa da una semiotica delle partiture, in cui al dispositivo di memorizzazione grafico di quest'ultima si sostituiscono tecnologie di memorizzazione alfabetiche e fonografiche.

Prognosi di genere

Essendo stato giovane prima di Internet, ho spesso letto recensioni o descrizioni di musiche inventate. Ma non in senso letterale, come negli esempi che cita Marino (parr. 3.5 e 7.2). Piuttosto, nel senso che — non avendo accesso al suono se non nei casi (proporzionalmente assai minori) in cui reperivo un qualche supporto fisico — la musica di cui leggevo era largamente fantasmatica. Ne sono conseguite molte frustrazioni nello iato tra valorizzazione sociale (letta) e idioletale (ascoltata). Problema che ho verificato soprattutto in ambito popular, il quale, come nota Marino, applica — verrebbe da dire “scientificamente”, se non fossimo in un contesto accademico — una furia tassonomica al genere proprio perché questa nozione intesse poi ogni discorso sulla musica. A tal proposito, si potrebbe proporre un *Gedankenexperiment* (piacciono anche a Marino). Si assuma di avere un ascoltatore mai

esposto alle musiche popular. Nell'esperimento, a costei o costui si chiede di ascoltare una certa musica e di ascriverla a un certo genere sulla base delle indicazioni verbali prelevate da un corpus preesistente (e non costruito *ad hoc*). (Sia ben chiaro che Marino non propone di ridurre la valorizzazione semiotica della musica a verbalizzazione. Al contrario prevede sempre una sorta di circolazione paritetica di materiali eterogenei: cioè, di tutto ciò che è considerato pertinente per qualcosa che qualcuno chiama musica). Pure, l'esperimento è interessante se si assume la rilevanza del discorso (inteso come verbale) sulla musica. E lo è in particolare in ambito popular. Infatti, se si ha una notazione musicale a disposizione, come avviene in ambito eurocolto, alcuni elementi udibili sono descrivibili simbolicamente. Ma quando ci si muove in un contesto in cui si ha centralità della fonofissazione, ecco che gli stessi tratti udibili sono vicariati dal suono. Ora, di questo suono si parla moltissimo, ma quasi esclusivamente nella forma mediata delle categorie di genere. Dunque, quanto è prognostica la verbalizzazione, in particolare quella di genere, in ambito popular, rispetto ai tratti udibili? Quanti di essi passano nella lingua? Sarebbe allora interessante affiancare a una semantica del genere (come efficacemente tracciata da Marino in un capitolo analitico, il IV) una etnolinguistica del suono a partire dalle pratiche popular (ovvero: che cos'è il basso *wobble* tipico del dubstep?), che dovrebbe giocoforza confrontarsi (anche) con categorie percettive.

Tra prosonico e fonografico un teatro energetico

Una coppia concettuale di grande interesse che Marino introduce sulla scorta degli studi sull'enunciazione filmica è "prosonico" vs. "fonografico" (par. 2.2). Come giustamente avvisa l'autore, è una categoria che pertiene all'enunciazione, non alla tecnica. Nel prosonico sostanzialmente si assiste a un regime di rappresentazione: fonofissazione (prendiamolo come iperonimo dei due termini) come registrazione di qualcos'altro. Nel fonografico invece la materia sonora non rappresenta, piuttosto si presenta: dunque, fonofissazione come presentazione. La proposta di Marino nasce proprio dall'interesse per la complessità che la relazione tra i due termini assume nell'enunciazione: cioè per l'insieme di slittamenti, ambiguità, indecisioni che si possono produrre tra i due livelli, e non certo sulla base di un'idea di separazione rigida. La distinzione si ribalta in una macrotipologia delle musiche, distinguibili rispettivamente in "registrate" e "acusmatiche". Queste ultime, che non si danno come riproduzione ma come produzione, sono musiche che fanno perno sulla mediazione, poiché "la registrazione cessa di essere mera pellicola trasparente dietro la quale sta il suono e diventa essa stesso 'strumento suonato' come gli altri": allora, la musica coincide "non

solo con il rappresentare un suono ma anche [con] la rappresentazione di quel suono”.

A fronte di questa ipermediazione, e a partire da una logica udibile, verrebbe da chiedersi se non valga anche il movimento *esattamente* opposto. A proposito di differenze tra udibile e visibile, qualsiasi materiale sonoro reca tracce della sua origine possibile, proprio perché quella udibile è una logica dell'azione. Quando Marino dice che il rullante di Burial è un *rimshot* sta di fatto dicendo che — oltre a un modello figurativo vero e proprio mutuato dalla tecnica batteristica — c'è una sorta di protofiguratività attivata nel livello fonografico. Banalmente, se ascoltando Burial si riconosce ipermediatamente la registrazione di un colpo dato su un rullante a includere bordo e pelle, pure si riconosce immediatamente il colpo in quanto tale, ovvero un'azione iscritta nel suono. Così, ogni forma di organizzazione del sonoro innesca il riconoscimento di forme di agentività iscritta: forme che manifestano la logica di un'azione udibile potenziale. D'altronde nel suono la rappresentazione è sempre ri-presentazione: non c'è suono senza riattivazione della temporalità *in fieri* in cui esso si produce. Si potrebbe dire che ogni riproduzione è una riesecuzione (per quanto tecnologicamente mediata): se è così, l'acusmatico è allora intrinsecamente un'esecuzione (per quanto ripetibile). Infatti, a ben vedere, la registrazione del concerto *live* si trascina dietro una mediazione esibita (la ripresa audio più lontana e meno analitica, l'interlocuzione tra artista e pubblico via voce e applausi, e così via). Mentre una musica acusmatica attiva il farsi della musica mentre si (ri)ascolta, e indipendentemente dall'origine dei singoli materiali sonori di cui è composta: si ascolta, trasparentemente, la musica nel suo farsi. Si prendano proprio l'elettronica popular, *beat-based*, e i suoni percussivi. Questo insieme di pratiche da un lato spesso utilizza suoni di sintesi (e dunque propriamente non riconducibili ad alcun prosonico), dall'altro li costruisce e organizza a partire da un immaginario che è insediato in una figuratività strumentale (la batteria, per esempio) ma spesso più astrattamente in una protofiguratività (l'insieme dei tratti pertinenti di un'azione di una certa materia su un'altra svolta da un agente: per dire, il colpo forte su un corpo voluminoso). Questioni che rilevano di una semiotica del corpo (o forse dei corpi) sembrano emergere proprio nel contesto di una ipermediazione.



Vincenzo GOGGHI [Vittore BARONI e Antonino BOVE], *Il terzo orecchio*, opera in 150 copie in silicone, rame, coloranti naturali, essenze organiche, contenuta in BAU Undici/A3D, giugno 2014.

Premesse

Il disco magico e quello rotto

Il titolo di questo libro gioca sull'ambiguità semantica della parola "incantato". È incantato qualcosa di magico, che è frutto o preda di un incantesimo o che è capace di produrne, come certi oggetti (anelli, armi) o certi luoghi (castelli, cascate) delle fiabe. Si dice che "si è incantato" qualcuno che, mentre ascolta, parla o osserva, si estranea dal contesto in cui si trova o dallo stesso discorso che sta contribuendo a costruire: si è incantato, si è imbambolato, tanto chi si distrae da ciò che sta sperando, quanto chi vi si immerge completamente, fondendosi anche solo per un lungo, intenso istante (è il momento che i semiologi definiscono, sulla scorta di Algirdas J. Greimas, "presa estetica"). È incantato un meccanismo che si inceppa, bloccando il processo che contribuisce a fare funzionare: come un disco di vinile difettoso che spezza l'andamento del brano musicale, su cui la puntina di quello che una volta si chiamava grammofono indugia, saltando alcuni solchi, ripetendone altri. In inglese, perdendo la sfumatura decostruzionisticamente magica, si usa il termine *broken record*; e lo si usa anche in italiano: parla "come un disco rotto" chi parla sempre della stessa cosa, chi torna sempre sullo stesso argomento, chi è ripetitivo e monotono. Ma è il disco in sé, ogni disco, a essere sempre incantato e magico, perché permette qualcosa che prima della sua esistenza era impossibile: ascoltare e riascoltare un suono che non c'è più. Ogni disco: anche quelli "rotti", che hanno una magia tutta loro. Penso alle opere di Milan Knížák e Walter Marchetti, di Christian Marclay, di Thomas Brinkmann. Di Burial. Ecco, questo libro non si occupa esclusivamente della musica che in un modo o nell'altro passa attraverso i dischi, anche da quelli maltrattati, ma sicuramente si occupa soprattutto di questa musica: quella che chiamiamo "musica registrata" e che quasi mai è registrata e basta.

Il titolo gioca anche con il classico *Frammenti di un discorso amoroso* pubblicato nel 1977 da Roland Barthes, testo già post-strutturalista (o, se si preferisce, più semplicemente, già non più strutturalista) in cui con la sensibilità del letterato lo studioso scandagliava le forme dell'amore scritto e descritto. Non si tratta solamente di un vizzo semiotico, ma di un modo per alludere alla natura necessariamente rapsodica e parziale, e si spera non troppo accidentata, dei contenuti di questo libro. Sono qui raccolte, riorga-

nizzate, ripensate, riscritte o messe per la prima volta per iscritto ricerche condotte nei miei ultimi anni di lavoro più o meno esplicito e formalizzato attorno alla musica, con un fulcro centrale costituito da una tesi di dottorato; alcuni materiali, quindi, provengono da testi già pubblicati in riviste e volumi scientifici (li chiameremo remix o, meglio ancora, plunderphonics), altri sono invece inediti (li considereremo delle demo deluxe).

Il sottotitolo sottolinea l'idea di pluralità: non esiste *una* semiotica della musica e la musica non è *una*. Esistono diverse idee di cosa una semiotica della musica possa essere ed esistono diverse idee di cosa possa essere musica ma, più radicalmente, una stessa musica si dà in maniera diversa a diversi ascoltatori e si dà in maniera diversa allo stesso ascoltatore, in momenti, luoghi e modalità di fruizione diversi. In questo libro, che spera di essere, almeno sotto qualche rispetto e per qualcuno, un libro di semiotica della musica, non si cerca il senso della musica, ma si ricerca sui sensi delle musiche.

Il disco incantato, rotto e magico, mi è sembrata una buona metafora della semiotica, e particolarmente di quella musicale, con i suoi — e i miei — slanci e inciampi.

Materiali

Questo libro si basa sulla mia tesi di dottorato, intitolata: *Suoni di un futuro passato: per una sociosemiotica del dubstep. Dinamiche nel sistema dei generi e discorsi sulla 'novità' nella popular music contemporanea* (dottorato in Scienze del linguaggio e della comunicazione, Università di Torino, XXVII ciclo, tutor prof. Guido Ferraro, discussa il 19 marzo 2015). Come spesso accade, la tesi si è nutrita di pubblicazioni pregresse ed è stata a sua volta la fonte per pubblicazioni successive. Se numerose parti del libro sono del tutto inedite, altre hanno attinto, rielaborandoli e aggiornandoli, dai seguenti lavori:

- “È possibile una semiotica della musica?”, in M. Leone (a cura di), *Il programma scientifico della semiotica. Scritti in onore di Ugo Volli*, Aracne, Roma, 2019, pp. 117–131.
- *I Can e l'ornitorinco. I generi musicali tra semantica lessicale e teoria pragmatica*, in “Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio” 11, 1, 2017, pp. 120–151.
- “Verità, autenticità, novità e generi musicali”, in G. Ferraro, A. Gianitrapani, G. Marrone e S. Traini (a cura di), *Dire la natura. Ambiente e significazione*, Aracne, Roma, 2015, pp. 393–400.
- *Nuovo, vecchio e soprattutto di nuovo. Riprese, persistenze e presenze nella popular music degli anni Duemila*, in “Lexia” 27–28/2017, 2018, pp.

385–402.

- *Le drop et le choses. Prolegomeni a una sociosemiotica del dubstep*, in “Philomusica on-line” 13, 2, 2014, pp. 21–41.

Nota sui riferimenti bibliografici e sitografici

Nel testo, l’anno che accompagna i rimandi bibliografici si riferisce a quello dell’edizione originale, mentre i numeri di pagina si riferiscono alla eventuale traduzione italiana, qualora inserita in Bibliografia. Nel caso in cui un libro sia stato consultato in formato digitale, si forniscono i riferimenti di capitolo e paragrafo, ma non di pagina. Le traduzioni dai testi di cui non si riporta in Bibliografia l’edizione italiana sono mie. Le note a pie’ di pagina sono organizzate per parte (Introduzione, parti I, II, III e IV) e non per singolo capitolo. Si consideri come data di ultimo accesso a tutte le risorse online il 15 maggio 2020. Molti indirizzi Web sono stati accorciati ricorrendo a Bit.ly; quelli non più funzionanti sono stati recuperati, ove possibile, tramite Internet Archive.

Questo libro deve almeno qualcosa a tanti e deve molto ad alcuni. Citare tutti sarebbe forse impossibile e sicuramente sarebbe ridicolo e, del resto, se alcuni debiti sono resi espliciti nei riferimenti bibliografici o in apposite note, altri saranno perfettamente riconoscibili agli occhi dei creditori che dovessero imbattersi in queste pagine. Qui voglio dire grazie a chi le ha discusse con me: Ilaria Fiorentini, Vincenzo Santarcangelo, Jacopo Tomatis, Mattia Thibault, Bruno Surace, Gianmarco Thierry Giuliana, Gabriele Vissio, Elisa Giacobelli, Gianfranco Salvatore, Stefano Jacoviello, Francesco Di Maio, Massimo Leone, Andrea Valle (autore della Prefazione), Ugo Volli (autore della Postfazione). Voglio dire grazie all’artista palermitano Enzo Patti, per avere regalato alla copertina di questo libro una delle sue affascinanti opere aemiche, realizzata per l’occasione. E a Vittore Baroni e Antonino Bove, per avermi concesso di utilizzare il frammento di una loro bellissima installazione, firmata Vincenzo Gogghi, a mo’ di esergo visivo. Voglio ricordare Luca Marconi, musicologo, semiologo, amico a cui avrei chiesto di leggere e giudicare queste pagine prima di mandarle in stampa, ma che ci ha lasciato prima che potessi farlo.

Bologna, 15 maggio 2020

Introduzione

Cinquanta e rotti anni di stonature

Necessità di una semiotica delle cose difficili

È piuttosto comune l'idea che la musica ponga delle questioni del tutto peculiari rispetto alla teoria della significazione. Come sintetizza bene Ugo Volli (2003, p. 64):

L'analisi dei testi e dei sistemi musicali costituisce per la semiotica uno dei settori più difficili, tanto da rappresentare per certi versi quasi una sfida alla possibilità di estendere in modo omogeneo le sue concezioni a tutte le forme d'espressione. È vero che molte delle nozioni tipiche della disciplina sono state riproposte anche per l'analisi dei testi musicali, tuttavia in molti casi si può avere l'impressione di riprese piuttosto forzate, o di semplici vaghe assonanze con il senso che le stesse nozioni assumono in altri contesti. La difficoltà con cui finalmente si è giunti all'elaborazione di prospettive metodologiche più fondate e convincenti appare dunque rivelatrice di problemi del tutto specifici di questo campo applicativo¹.

Non è stato facile per la semiotica provare ad applicarsi alla materia musicale, a vestirla di sé. Dal fondativo saggio in cui Nicolas Ruwet (1966) provava, a suo avviso per la prima volta, a dotare la musicologia di un metodo rigoroso (applicando un misto di strutturalismo linguistico e generativismo chomskyano), fino a oggi, la storia della semiotica della musica è una storia di tentativi, di aggiustamenti, forzature e idiosincrasie². Un po' come quelli e quelle a cui sarebbe costretto chi, provetto in uno strumento a tasti, dovesse applicare quello che sa suonandone uno a fiato. Se si apre un qualsiasi manuale o una qualsiasi antologia di semiotica di uso corrente e ne si scorre l'indice, della musica non v'è traccia³. Un semiologo che potremmo

1. Il testo del manuale di Volli è frutto di un lavoro di equipe, ma il paragrafo dedicato a musica e semiotica della musica (10.6) non rientra nel novero di quelli scritti dai suoi collaboratori.

2. Di valore fondativo per la disciplina anche Nattiez (1971, 1975a, 1975b), Nattiez, Paioni e Stefani (1975) e Stefani (1976). Sulla semiotica della musica come "musicologia sistematica" si veda anche Stefani (1974).

3. Pochissime le eccezioni: il già citato Volli (2003), Bernardelli e Grillo (2014). La musica ha un suo spazio dedicato nei volumi di taglio enciclopedico che ricostruiscono storia e ambiti della disciplina (Nöth 1995, Trifonas 2015) e in quelli che trattano la semiotica della musica tra le semiotiche cosiddette applicate (Calabrese e Mucci 1975, Stefani e Marconi 1991). Quello che si intende sottolineare qui è come la musica, a differenza di altri ambiti, come per esempio la pittura o la

dire “semiologo della musica”, perché si è occupato principalmente di musica, si è certamente occupato anche di altro (letteratura, cinema, pubblicità, pittura ecc.), mentre non è vero il contrario: non è cosa comune trovare un semiologo che si occupi *anche* di musica. La musica, cioè, sembrerebbe essere una specie di ambito a parte, una materia inevitabilmente diversa, difficile e problematica per la semiotica, che tutto sommato *non fa testo* rispetto alla sua teoria generale, rimanendo di fatto fuori dal suo canone. Ma se la semiotica ha un problema con la musica, se la musica *fa problema* per la semiotica, sicuramente non è un problema della musica, bensì della semiotica. E se la semiotica intende porsi come disciplina scientifica e, prima ancora, sguardo sulle cose del mondo capace di dire qualcosa di sensato su di esse ed esso, non può considerare un ambito così importante dell’esperienza come un’eccezione.

Da semiologi, rischiamo di *starci perdendo qualche pezzo*, rischiamo di rinunciare a capire quanto e in che modo i principi che abbiamo elaborato a partire dal dominio verbale possano essere applicati a quello sonoro e musicale. Oppure, più radicalmente, non stiamo capendo come quegli stessi principi andrebbero rivisti, riformulati, riscritti, quantomeno rimodulati proprio a partire da quell’ambito a cui sembrano non essere facilmente applicabili; non tanto per accodarsi alla già lunga fila dei vari modaioli “Rethinking X”, quanto piuttosto per provare a disegnare un apparato teorico e metodologico, e retroattivamente epistemologico, più ricco e inclusivo. Come suggeriva spesso Umberto Eco, una teoria della letteratura o una teoria della traduzione che dovessero trascurare l’esistenza di qualcosa — di diverso, difficile e problematico — come il *Finnegans Wake* di Joyce non potrebbero genuinamente dirsi tali, non potrebbero dirsi teorie che aspirano alla generalità. L’eccezione, in altri termini, deve diventare, letteralmente (per quanto pure sorvegliatamente), la regola. Se la musica mal si presta a essere ingrigliata dalla semiotica che abbiamo disegnato addosso alle parole, una semiotica ripensata a partire dal suono potrebbe essere, alternativamente, così specifica da risultare inapplicabile altrove (il che, in effetti, ma per tutt’altri motivi, ben descrive lo stato della semiotica musicale) oppure, più auspicabilmente, una semiotica ancora più generale e aperta, tale proprio perché capace di includere sotto il suo dominio quelle che erano le vecchie eccezioni di un sistema dal fuoco più vivido solo perché più ristretto. L’interesse semiotico del semiologo per la musica si spiega, allora, musicalmente, perché certamente gli interessa la musica, ma anche e soprattutto semioticamente: perché gli interessa la semiotica.

pubblicità, non sembri essere stata mai tenuta in grande conto nella definizione della teoria semiotica che, procedendo dalle origini strutturaliste degli anni Sessanta, fino ad arrivare alla sociosemiotica affermatasi negli anni Ottanta, potremmo chiamare standard (e che possiamo far coincidere con il Percorso generativo del senso di Greimas e con tutto ciò che vi gravita attorno).

La semiotica della musica è tanto difficile, quanto necessaria. I suoi prodromi si hanno nel momento stesso in cui comincia a nascere l'idea che esista una musica non più — diremmo oggi — strettamente funzionale, non legata a pratiche specifiche dallo scopo precipuo di accompagnarle e cadenzarle (musica liturgica, di corte, da teatro, da ballo) e a cui può essere ricondotta e ridotta, spiegandosi così da sé (musica *che serve per* pregare, banchettare, allestire una messa in scena, ballare). Verso la fine dell'epoca barocca, proprio come accade alle altre arti (cominciando timidamente a delineare un'idea di arte e di artista che sarà poi magnificata dall'estetica romantica, fino all'idea di "arte per l'arte" e, nel nostro caso, di "musica assoluta"), la musica comincia ad assumere i connotati di una pratica a sé stante, autonoma e, proprio in quanto tale, che non basta più a se stessa. Nasce una musica da ascolto, non più asservita ad altro, una musica da ascoltare e basta, una musica che ha finalmente bisogno delle sue pratiche e dei suoi significati specifici, e nasce così *in nuce* anche la semiotica che a questo compito dovrà dedicarsi. Una semiotica necessariamente imperfetta (come tutta la semiotica, bellissima e imperfetta), di cui questo testo non vuole fare, in fondo, proprio criticandola per non avere ancora espresso appieno le sue potenzialità in quest'ambito, che un'umile apologia.

La musica come problema semiotico e per la semiotica

Come sa bene chiunque vi si invischi, la musica rappresenta un problema. Rappresenta un problema nel senso che se ne fa ambasciatrice, ce lo sottopone, lo porta alla nostra attenzione: questo problema è il problema del significato. Non tanto "Cosa", quanto semmai "Come" significa la musica? Essa ci si dà, si offre al nostro orecchio, al nostro corpo e al nostro esserne gli interpreti, cognitivi e performativi, bilanciando sempre quelle che sembrano essere le sue due qualità distintive e contrapposte e che, avvicinandola in tal senso al dominio dell'olfatto, sfidano la nostra capacità di verbalizzarla e analizzarla: la sua imprevedibilità, da una parte e, dall'altra, la sua capacità di comunicare sensazioni, emozioni, atmosfere, luoghi, immagini, storie in maniera chirurgica.

La musica rappresenta un problema, e rappresenta un grosso problema per la semiotica, che come tale l'ha sempre trattata. La semiotica della musica è la più negletta tra le cosiddette semiotiche applicate (espressione questa diffusasi a partire dagli anni Sessanta del Novecento, quando Roland Barthes e Umberto Eco cominciano a occuparsi di cultura di massa e Christian Metz di cinema): *affaire* da musicologi, più che da semiologi (con la differenza fondamentale che la semiotica giudica la musica portatrice di significati, diversamente dalla musicologia novecentesca, formalista, sulla scia

di Eduard Hanslick), e come la musicologia affetta da “spartitocentrismo”, si è sviluppata parallelamente alla teoria generale della significazione, in maniera eterodossa rispetto alle altre semiotiche e in maniera internamente assai disomogenea. Non esiste, cioè, *una* semiotica della musica — come esiste invece, per esempio, una semiotica della pittura — ma, tutt’al più, esistono diversi “progetti semiologici possibili”, per dirla con Jean-Jacques Nattiez (1988, p. 186), il maggiore responsabile dell’ingresso della “semiologia musicale” all’interno dei *music studies*, nel clima della cosiddetta *New Musicology*.

Da una parte, le difficoltà nell’approcciare l’oggetto derivano dalle sue peculiarità, dalla sua proverbiale ineffabilità (Jankélévitch 1961) e dalla sua inclassificabilità in termini strettamente e univocamente segnici-linguistici: per Marcello Pagnini tra i due sistemi della lingua e della musica vi sono dei “luoghi di integrazione omologica”; per Peter Faltin la musica è areferenziale; per Nicolas Ruwet è asemantica; per Émile Benveniste ha tratti semantici ma non semiotici; per Claude Lévi-Strauss, che pure dalla musica fu profondamente ispirato, essa non presenta veri e propri significati e veicola il senso in modo “profondamente misterioso”. Roland Barthes parlerà di una “significanza musicale”, cosa ben diversa e assai più sfuggente rispetto a una “significazione musicale”⁴. Uno dei nodi cruciali, se non il nodo cruciale, alla base dei tanti problemi che hanno storicamente afflitto i tentativi della semiotica di dire qualcosa di semioticamente sensato sulla musica, sembra essere in qualche modo esterno a essa: è l’ontologia su cui si poggia. Sulla questione definitoria, ed essenzialistica, dell’ontologia musicale, la semiotica, pur riformulandola nei propri termini (segnici e linguistici), si è lungamente arenata (Marconi 2012), senza che gli studiosi riuscissero a venirne a capo proponendo una soluzione, o anche solo un compromesso operativo, che non suonasse come un drastico riduzionismo: “la musica è il suo spartito”.

È ancora una volta il caso di chiedersi, per non chiederselo mai più, se sia musica la composizione (l’idea, il progetto della musica), se sia musica quella che definiamo comunemente come la sua testualizzazione o mediatizzazione (lo spartito, il suono registrato e quindi riprodotto o suonato attraverso un supporto), se la singola interpretazione (l’esecuzione, il concerto) o l’insieme delle sue interpretazioni (delle sue performance e della sua ricezione). Rispetto a queste domande, annose e, in fondo, tanto oziose per l’ascoltatore, quanto necessarie per lo studioso, la semiotica

4. Per una rassegna sintetica delle principali posizioni teoriche si veda il classico *Handbook of Semiotics* curato da Winfried Nöth (1995). Per una ricostruzione critica più approfondita delle questioni della semiotica musicale si vedano Stefani (1985b), Marconi e Stefani (1987, antologico), Nattiez (1988), Monelle (1992), Agawu (2001), Tarasti (2002), Sibilla (2003, pp. 81–96), Stefani (2009), Marconi (2012) e Fabbri F. (2014).

oggi non può che rispondere che tutte queste cose sono in effetti musica, perché sono sempre musica, parafrasando Charles S. Peirce, il padre del pragmatismo e della semiotica cognitivo-interpretativa, per qualcuno sotto qualche rispetto o capacità. Viceversa, rischiamo di inseguire non la musica, come oggetto culturale, ma una sua idea specifica, una sua ideologia: il musicale, la musicalità, la sua supposta essenza estetica, *sub specie* semiotica. Pensiamo, ruffianamente, al caso-limite di 4'33" di John Cage (1952): uno spartito senza note nelle cui esecuzioni mute non si suona nulla, ma si ascolta tutto. L'ontologia, insomma, è un nodo cruciale, ma non può essere intesa come gordiano: perché invece che tagliare di netto l'intreccio di datità, piani e stimoli offerto dalla musica ha forse più senso prenderlo nella sua interezza. Considerando cioè la musica come discorso: intreccio di testualità concorrenti (non mutualmente esclusive, ma anzi tutte puntate sul medesimo oggetto), dato dalle opere, dalle pratiche e dalle parole che spendiamo attorno a queste opere e queste pratiche: e che non solamente le connotano, bensì le denotano, le definiscono.

Da una parte, quindi, l'*impasse* dovuta alla musica. D'altra parte, però, questa *impasse* va ascritta anche alla disciplina, alla sua spesso denegata, ma comunque ineludibile, predilezione per il linguaggio verbale naturale, metalinguaggio ultimo (per Benveniste), sistema modellizzante primario (per Jurij M. Lotman), attorno al quale si è andata costituendo e sistematizzando (particolarmente nella tradizione che si definisce strutturale-generativa e che, infatti, ha origine nella lezione di Ferdinand de Saussure, linguista). Neppure la omomatericità del suono musicale rispetto alla voce può molto contro questo vero e proprio glottocentricismo, per cui saremmo sempre costretti, in qualche modo, in qualche misura, a confrontarci con la domanda: "La musica è un linguaggio?". Il che, suggerisce Noam Chomsky (2014) "è come domandarsi se gli aeroplani volino (certo, ma non come le aquile) o se i sottomarini nuotino (non proprio come delfini)". Alcuni autori propongono di ribaltare la prospettiva: Roberto Goitre, Augusto Ponzio, Lawrence Kramer, Philip Tagg, Daniele Barbieri, Guido Ferraro, semiologi e non, ciascuno a suo modo, immaginano una teoria della significazione musicale che sia *della musica* perché pensata a partire da essa e non a essa semplicemente, posticciamente, applicata. David Lidov (2004) si spinge fino a chiedersi: "Il linguaggio è una musica?".

Come ricorda Eero Tarasti (2002, p. 4), "pochi dei grandi semiotici si sono espressi sulla musica come segno": Louis T. Hjelmslev, Algirdas J. Greimas, Jurij M. Lotman, Umberto Eco non se ne sono, in buona sostanza, occupati sotto il profilo teorico⁵. Roland Barthes, peraltro abile pianista,

5. A fronte della perentorietà di tale affermazione, va ricordato come Eco sia stato tra i primi ad auspicare uno studio critico-scientifico della canzone; si veda la sua prefazione "possibilista"

ha avuto anche in questo come in tutti gli ambiti grandissime intuizioni ma, coerentemente con la propria visione e il proprio percorso, non le ha mai sviluppate organicamente⁶. Non esiste neppure una voce dedicata alla musica nel *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* curato da Greimas e Joseph Courtés; o, meglio, ne esisteva una, assai breve, parziale e confusa, inclusa nel suo secondo volume “sperimentale” pubblicato nel 1986 e successivamente espunto dal canone⁷. Fa specie, insomma, che, ancora vent’anni dopo le sue prime compiute formalizzazioni (il riferimento è al volume *Linguaggio, musica, poesia* di Ruwet, del 1972), il giudizio sulla semiotica musicale da parte di uno dei maggiori semiomusicologi internazionali, Raymond Monelle (1992, p. 327), dovesse essere di tale profondo sconforto:

L’impresa principale della semiotica della musica resta incompiuta. La denuncia degli etnomusicologi — che l’analisi musicale fosse basata su un metalinguaggio vago e impressionistico — avrebbe dovuto essere accolta da una metodologia scientifica e universale che rendesse possibile descrivere e comparare musiche diverse [*ethnic musics*] così come i linguisti fanno con il linguaggio. Ma nonostante tutti gli sforzi fatti nell’esplicitare i principi teorici e i criteri analitici seguiti, non si è trovato alcun metodo condiviso e testato per la descrizione della musica, e gli autori hanno ancora la tendenza a limitarsi alla discussione di un unico stile musicale. Solo Jay Rahn (1983) ha cercato seriamente di stabilire una teoria valida per tutta la musica, e i suoi risultati sono inconcludenti. Si tratta di un tremendo fallimento per i nostri studi, e ciò dimostra che c’è ancora molto da fare.

La semiotica della musica appare come un Giano bifronte: ha aspirato all’universalità e si è rinchiusa nel particolarismo, ha provato a proporsi come una teoria generale della musica, ma si è limitata, *de facto*, a esercitare i propri strumenti su singoli stili, repertori, periodi, autori. Ha fallito, in altri termini, perché ha cercato di piegare le specificità storiche, geografiche, stilistiche, individuali della musica alla propria ideologia del senso: linguistica, strutturalista, testualista. Ha considerato musica non quello che come musica si dava, ma quello che musica avrebbe dovuto essere secondo i suoi parametri, i suoi *a priori*.

Ancora: se un filosofo di scuola fenomenologica come Giovanni Piana (2005) nega la possibilità stessa di una semiotica della musica (“la musica

all’adorniano volume di Michele Straniero, Emilio Jona, Sergio Liberovici e Giorgio De Maria *Le canzoni della cattiva coscienza*, poi inclusa in *Apocalittici e integrati* (entrambi pubblicati nel 1964). Egli stesso musicista amatore (flauto dolce), amico e stretto collaboratore di Luciano Berio, Eco fu fortemente influenzato dalle esperienze legate alla musica d’avanguardia prodotta nell’ambito dello Studio di Fonologia della RAI, a Milano, nella definizione dell’estetica della “opera aperta” (1962). Per quanto riguarda Greimas, è di enorme interesse l’intervista sulla musica raccolta nel 1986 da Marcello Castellana e a lungo rimasta inedita; si veda Greimas, Castellana e Maluli Cesar (2017).

6. Alcuni commentatori sostengono, anzi, che l’interesse di Barthes per la musica sia fondativo della sua semiotica; si veda Ponzio, Calefato e Petrilli (2006).

7. Castellana (1986).

non è assolutamente un segno”) e un esperto delle estetiche musicali come Enrico Fubini (1987) la giudica fruttiferamente applicata al solo ambito pop, un mediatore come Gianni Sibilla (2003) ribalta tale giudizio e valuta positivamente la sola semiotica della musica classica–eurocolta. E se, ancora, uno strutturalista rigoroso come Stefano Jacoviello (2012) riesce a rintracciare delle incoerenze di qualche tipo in tutti i metodi di analisi affermatasi nel tempo (da Ruwet a Gino Stefani, passando per Nattiez), va sottolineato come alcuni degli approcci che si sono definiti semiotici e hanno avuto buon successo, anche e soprattutto al di fuori dell’ambito più strettamente legato alla disciplina (si pensi ai *popular music studies*, con figure quali Richard Middleton e Franco Fabbri, oltre al già citato Tagg), non siano, a uno sguardo più attento, degli approcci semiotici *stricto sensu*, ma piuttosto degli approcci musicologici nutriti di terminologia e sensibilità semiotica⁸.

Fuori dalle questioni più spiccatamente teoriche, formali e musicologiche: all’inizio del suo *Sociosemiotica del pop* (2007), Lucio Spaziantè, semiologo interessato alla musica come fatto comunicativo e socioculturale, sottolinea come la sua sia, in assoluto, una “linea di ricerca poco battuta” (p. 13)⁹. In altri termini: gli studiosi della comunicazione si sono molto poco occupati di comunicazione musicale. Il che è paradossale se pensiamo, come ricorda, ogni volta che può, sempre Tagg, al numero di ore giornaliere in cui ascoltiamo musica, anche incidentalmente e accidentalmente, in forma “diretta” e, ancora di più, in forma mediata: tra le quattro mura domestiche, al cinema, in TV, al computer, sullo smartphone, davanti alle console dei videogiochi, nei negozi, sui mezzi di trasporto, nei locali e negli spazi pubblici. La musica, anzi, *le musiche* sono ubiquie, per dirla con Anahid Kassabian (2013), e la semiotica ha pensato bene di tapparsi le orecchie.

Insomma: la musica è, ancora oggi, un ambito molto poco semiotizzato e la semiotica una disciplina molto poco musicofila¹⁰. Dalle *impasse* o dai veri e propri errori di impostazione commessi in questi ultimi dieci lustri di confronto serrato tra “suoni organizzati” e “scienza dei segni” si può, però, ancora imparare qualcosa. Il modo in cui la musica significa, in cui si fa e ci fa segno, illumina obliquamente i meccanismi di attribuzione del senso che abbiamo sempre pensato a partire dai testi linguistici. I postulati della

8. Si tratta di una forte semplificazione, ma per *popular music* si intende l’insieme delle musiche (1) non ascrivibili agli ambiti della musica d’arte (classica o eurocolta), della musica di tradizione orale (o folk) e del jazz, (2) che ruotano attorno alla forma–canzone e (3) sono pensate per essere fruite in forma mediata (disco, radio, audiovisivo, file, streaming). Il riferimento più completo su questo campo di studi, per quanto ormai datato, è Middleton (1990).

9. Si vedano i monografici Persello (2003), Sibilla (2003), Peverini (2004), Spaziantè (2007, 2010, 2016) e i collettivi Dusi e Spaziantè (2006), Calefato, Marrone e Rutelli (2007), Pozzato e Spaziantè (2009).

10. Anche per questioni legate all’economia politica della cultura, della ricerca e dell’accademia: studiare la musica, e in particolare studiarla con un approccio semiotico, in altre parole, non paga.

semiotica generale, cioè, non fanno eccezione per la musica; semmai, è questo un campo d'indagine che osmoticamente costringe la semiotica, a uno stesso tempo, a una maggiore elasticità e a una maggiore esattezza.

Bricolage semiotico

Quella che presento qui non intende in alcun modo essere una “nuova” semiotica della musica (nuova rispetto alle precedenti e rispetto alla semiotica nel suo insieme) e se, da una parte, si tratta di una proposta che può forse essere definita ambiziosa, dall'altra, è invece certamente assai modesta. Ambiziosa perché, provando a dire qualcosa di sensato sulla musica attraverso la semiotica (e sulla semiotica attraverso la musica), si lancia in un'operazione che, per quanto ne sappia, non è stata tentata finora in questa forma. Modesta proprio perché questo tentativo non è in fondo che un — faticoso (ma se è tale ogni cammino lungo, la semiotica, e particolarmente quella della musica, ha ancora tanta strada da percorrere) — esercizio di *bricolage*, articolato su tre livelli.

La semiotica è una disciplina costitutivamente, felicemente e generosamente parassitaria, che lavora su discorsi secondi, opera per appropriazione e sincretismo. Il bricolage semiotico si dà in due modi. La semiotica parla di bricolage: perché considera il riutilizzo di materiali preesistenti allo scopo di risolvere un problema nuovo, secondo la classica definizione di Claude Lévi-Strauss, una tecnica e ancora prima una *forma mentis* centrale nelle pratiche umane. Ed essa stessa *parla* il bricolage, fa bricolage: perché nasce dalla linguistica sincronica di Saussure, come sua costola iperonima, per continuarne il lavoro su linguaggi diversi da quello verbale naturale (non perché consideri, essenzialisticamente, ontologicamente, il reale come operante attraverso linguaggi, ma perché postula che il modo in cui “leggiamo” e “scriviamo” il mondo sia *sub specie* linguistica e narrativa), e perché di altre prospettive — logica, filosofia del linguaggio, psicologia, scienze cognitive, sociologia, antropologia — si è sempre nutrita.

Un primo bricolage qui all'opera, ma di entità direi minore, è proprio di quest'ordine: prendo spunto da discipline che hanno per oggetto la musica (principalmente i popular music studies) per applicarne alcuni principi o strumenti alla semiotica. Un secondo livello di bricolage è duplice e tutto interno alla nostra disciplina, e rappresenta il cuore della prospettiva che presento: la semiotica ha proposto alcuni strumenti (un metalinguaggio per la dimensione plastica, la teoria dell'enunciazione impersonale, le teorie dei generi) per analizzare un determinato ambito (la pittura non figurativa, il cinema, la letteratura) e io, sulla scorta di alcuni autori, provo ad applicarli a un altro ambito, la musica. La semiotica pensata a partire dal verbale (e dal

visivo) non funziona — non è stata fatta funzionare — alla perfezione con i suoni musicali: ma non è neppure tutta da buttare. Esistono poi diverse semiotiche della musica (l'analisi formale strutturalista, quella musematica, quella attanziale dei temi musicali, la teoria dei livelli di competenza) e io provo a farle dialogare tra loro o, meglio, provo a far sì che si passino la staffetta del senso dalle unità più minime e profonde a quelle di taglia maggiore e più superficiali, dalle forme alle sostanze, dalla struttura alla cultura. È questo il terzo livello di bricolage.

Tra le pieghe della semiotica plastic greimasiana e al crocevia delle teorie dell'enunciazione si annidano i possibili spazi interstiziali per costruire, finalmente, una semiotica delle musiche mediate o fonografiche, quelle che sentiamo e ascoltiamo tutti i giorni, tutto il giorno. E, a partire da questa, una sociosemiotica della musica che cerchi di comprendere come le diverse comunità negoziano il senso delle pratiche musicali, nelle loro complesse stratificazioni, e lo discorsivizzano¹¹. A ben vedere, la frase che pare obbligatorio citare quando si parla del parlare di musica — e mi attengo anche io a questa regola — racconta proprio di un bricolage intersemiotico, in senso jakobsoniano: “Scrivere di musica è come ballare di architettura”. Non funziona subito, né perfettamente: ma neppure è qualcosa di totalmente insensato.

In questo movimento mi è parsa cruciale la riflessione sulla nozione di genere, intesa tecnicamente come discorso, e sull'articolazione dei generi musicali, intesi come sistema discorsivo. Forse anche memore di quando, durante la mia primissima lezione di semiotica, a un certo punto il professore disse che quando proviamo a sistemare la nostra libreria, seguendo

11. Si tratta di una forte semplificazione, ma per sociosemiotica (da non confondere con la *social semiotics* di M. A. K. Halliday) si intendono gli sviluppi della semiotica strutturale-generativa elaborati in seno alla Scuola di Parigi coagulatasi attorno a Greimas (Jean-Marie Floch, Eric Landowski, Jacques Fontanille), affermatasi a partire dalla metà degli anni Ottanta e intesi come riscoperta della “profezia” di Saussure, il quale nel *Corso di linguistica generale* (1916) immagina una semiologia di là da venire, iperonima della linguistica e compresa nella psicologia sociale, che si occupi di studiare “la vita dei segni nel quadro della vita sociale”. La sociosemiotica è una disciplina critica, in senso kantiano (è interessata, cioè, a ricostruire le condizioni di possibilità dei fenomeni socioculturali), ha come proprio oggetto specifico i discorsi (dimensione del piano del contenuto indifferente alle sostanze di manifestazione; es. il discorso religioso si dà attraverso testi orali e scritti, opere d'arte, riti e pratiche di altro tipo ecc.) e si è spesso definita “spettacolare”, perché studia le forme con cui la società si dà come spettacolo, ossia attraverso cui si autorappresenta. Si tratta di un approccio che è stato anticipato, negli anni Sessanta, dagli scritti di semiotica critica (laddove, in questo caso, appare pertinente anche l'accezione francofortese del termine) di Roland Barthes, Umberto Eco e Ferruccio Rossi-Landi. In questa sede non si distingue troppo nettamente tra sociosemiotica e semiotica della cultura, per come quest'ultima si è delineata a partire dalla lezione di Jurij M. Lotman. Il testo generalmente considerato il manifesto dell'approccio sociosemiotico è Landowski (1989). In Italia due riferimenti importanti per quest'ambito sono Gianfranco Marrone (2001) e Guido Ferraro (2012). Per l'applicazione dell'approccio sociosemiotico alla musica, in particolare quella pop, si veda Spaziante (2007, part. pp. 33-47).

un qualche criterio, esiste sempre almeno un libro che non riesce a trovare posto. Da allora nessuno può togliermelo dalla testa: la semiotica si occupa di quel libro (o di quel disco) e del rapporto che intrattiene con tutti gli altri.

A una prima sezione (parte prima) che, quindi, presenta questa sorta di teoria modulare di semiotica della musica, pensata con particolare riferimento a quella mediata e considerata come imprescindibile base di partenza per qualsiasi discussione a un livello superiore, ne segue una seconda (parti seconda, terza e quarta) dedicata alla nozione di genere e al sistema dei generi musicali, pensata con particolare riferimento alla popular music.

Contenuti del volume

Questo libro si articola in quattro parti e consta di 11 capitoli. La prima parte è dedicata alla costruzione di una sociosemiotica della comunicazione musicale che proceda dalle unità strutturali fino alla dimensione pragmatica dei testi. Il capitolo I prende avvio dalla discussione della natura sonora della musica (cosa non scontata, come si vedrà), sancita una volta e per tutte dall'affermazione a metà Novecento dell'estetica acusmatica (la quale propone un suono che accade *qui e ora*, contrapposta a quella di una musica che si propone come semplice registrazione di un evento sonoro passato), e del suono musicale in quanto sostanza "astratta". In questo modo mi è stato possibile evidenziare i limiti degli approcci tradizionali alla semiotica musicale, finora sostanzialmente incapaci di rendere conto del funzionamento delle musiche mediate o fonografiche (ossia, da fruire attraverso un supporto), che rappresentano invece il mio principale oggetto di interesse. La prospettiva che, coerente con l'episteme strutturalista e generativa, appare la più matura per consentire la costruzione di un primo livello immanente di semiotica musicale è la teoria elaborata da Jacoviello (2012), basata sulla dimensione plastica e figurale del fenomeno sonoro, ossia sulla rilevazione di tratti formali sul piano dell'espressione (fonici, ritmici, timbrici). Jacoviello arresta la propria elegante elaborazione teorica sulla soglia della sociosemiotica (di una "ermeneutica delle forme culturali", nei suoi termini), ovvero sulla soglia del discorso, in termini greimasiani. Ho proposto quindi alcune possibili integrazioni nell'ottica di uno sviluppo sociosemiotico, e cioè discorsivo, della sua teoria, a partire dall'introduzione di una dimensione topologica (accanto alle dimensioni discusse da Jacoviello, omologhe di quelle eidetica e cromatica), che reputo fondamentale per le musiche mediate.

Il capitolo II è dedicato all'integrazione, all'interno del modello, di una teoria dell'enunciazione fonografica, che prende le mosse dalla distinzione tra piano prosonico (suoni registrati) e fonografico (suoni manipolati o

creati). Il modello che ho giudicato più fertilmente applicabile all'ambito delle musiche mediate è quello dell'enunciazione impersonale proposto da Metz (1991) per il cinema. Dopo avere motivato la necessità di reintegrare la dimensione simulacrale, e quindi antropoide, dell'enunciazione (Greimas, Fontanille), nonché la pertinenza del modo del racconto e in particolare del punto di vista (Genette), sulla base della tipologia delle configurazioni enunciative ed enunciazionali del punto di vista filmico elaborata da Casetti (1986) ho proposto una tipologia analoga, ossia del punto di ascolto, per le musiche mediate-fonografiche: oggettive (estetica del suono registrato), interpellazioni (enunciazione enunziata a livello prosonico), soggettive (estetica del suono acusmatico), oggettive impossibili (frizione tra prosonico e fonografico, tra estetica del suono registrato ed estetica acusmatica).

Allo scopo di traghettare la mia proposta verso la dimensione della concreta fruizione dei testi musicali, ho suggerito l'integrazione di un possibile modello per le figure musicali (inseribili nel quadro dell'attanzialità e della narritività greimasiane), rappresentato dai musemi, unità musicali sincretiche distintive e nominabili, analizzati da Tagg (1979) e l'integrazione della teoria dei livelli di competenza elaborata da Stefani (1982).

La seconda parte è dedicata alla costruzione di una sociosemiotica dei generi musicali. Nel capitolo III discuto la nozione di genere (specialmente in relazione a quella di stile), dimensione chiave, come suggerito in chiusura del capitolo precedente, per l'accesso al senso dei testi musicali, alla luce della sua natura discorsiva, ossia oggettuale, linguistica e sociale, testuale e metatestuale, di discorso *della* e di discorso *sulla* musica. Quello che propongo è un modello dei sistemi musicali intesi in prospettiva emica-etnosemiotica, ovvero come insiemi di testi e generi padroneggiati da un dato individuo, in una data comunità, storicamente situati. Di uno stesso testo musicale individui e comunità diversi riconosceranno, attiveranno caratteristiche, proprietà o pertinenze diverse. Le ho chiamate, sulla scorta di Gibson (1979) ed Eco (1997), *affordances*, che faccio grossomodo coincidere con i musemi introdotti nel capitolo precedente.

Nel capitolo IV, seguendo l'idea che i principali possibili pragmatici (*grounds*, nei termini di Peirce/Eco) di un genere, e quindi dei testi a esso riconducibili, si trovino suggeriti nella sua stessa denominazione, ho proposto una tipologia di "definitori di genere", ovvero una tipologia delle principali ricorrenze semantiche (isotopie) in circa 200 nomi di generi musicali, per lo più in lingua inglese e ascrivibili alla popular music. Ho così individuato sei macroclassi e altrettante possibili valorizzazioni dei generi musicali. Se alcuni nomi ci forniscono informazioni sul dato squisitamente musicale e sonoro (es. *drum'n'bass*), altri ci forniscono informazioni legate ai significati socioculturali associati alla musica che designano: alla sua funzione (*dance*), al contenuto delle liriche (*Christian metal*), a una specifica connotazione

comunitaria (*punk*) e geografica (*Latin jazz*), a un singolo oggetto che può esserne assunto come simbolo (*trap*).

Nel capitolo V, propongo una rilettura del modello delle semiosfere di Lotman (1984), integrandone la descrizione ricorrendo alla semantica morfologica elaborata da Rastier (2007), alla luce della metafora dei generi intesi come *tag cloud* di un blog o “nuvola a n dimensioni” (F. Fabbri, Xenakis); laddove questi tag e queste dimensioni sono costituiti dalle proprietà o affordance, ovvero le possibili pertinenze di un testo musicale.

Concludo questa parte sottolineando come un modello che voglia tenere conto della dimensione pragmatica debba basarsi su una teoria non deterministica e aperta, capace di includere al proprio interno le forme della novità che si dovessero presentare scompaginando le categorie vigenti nel sistema.

La terza parte è dedicata alla costruzione di una sociosemiotica della novità in musica. Nel capitolo VI, ho affrontato la questione del mantenimento e rinnovamento dei sistemi musicali, e quindi la dialettica tradizione/innovazione, rileggendo le metafore della semiosfera come museo e come spazio organizzato in centro e periferia alla luce del modello dei generi proposto nel capitolo precedente. Descrivo in dettaglio il dinamismo delle semiosfere dei generi musicali e la loro capacità di musicizzare, ossia tradurre in musica “pezzi di mondo” provenienti dalle altre semiosfere della cultura.

Nel capitolo VII, ricollegandomi alla doppia tipologia di invenzione, moderata e radicale, proposta da Eco (1975) ho affrontato la questione dell’emersione della novità: ovvero, da una parte, dell’innovazione, intensa come combinazione non attestata di elementi attestati e, dall’altra, del nuovo, inteso come elemento non attestato, extrasistemico (che può entrare a fare parte del sistema solo se tradotto, pertinentizzato, a fronte della creazione di nuovi spazi semantici, ovvero nuove categorie). Le fonti del nuovo sembrano essere essenzialmente tre: musicizzazione di pezzi di mondo (come visto nel capitolo precedente); contatto tra semiosfere e metabolizzazione, quindi, di nuove affordance (pensiamo alla scoperta delle musiche orientali da parte dell’Occidente e alla conseguente definizione del cosiddetto minimalismo musicale); iniezione tecnologica (come nel caso dell’invenzione di nuove tecniche compositive o nuovi strumenti musicali).

Il capitolo VIII si concentra sulle possibili discorsivizzazioni e valorizzazioni della musica su cui si è fondato un discorso ideologico, nei termini di Eco, ovvero sulla cui assolutizzazione si sono basati giudizi di valore sulla musica: dalla nozione di autenticità (articolabile come autenticazione tecnica e come autenticità espressiva ed estroversiva) fino ad arrivare a quella vera e propria mitologia del nuovo che fu il Modernismo musicale novecentesco.

Il capitolo IX si concentra sull'idea che, stante la natura sempre locale e provvisoria della novità, forme o elementi musicali un tempo giudicati obsoleti nel sistema, e quindi archeologicizzati, possano essere riportati al centro dei discorsi (ripresentificati) e diventare motori di innovazione. Nel quadro di una più generale ossessione per il passato che sembra caratterizzare le società contemporanee (si parla di *retromania* e di una progressiva *nostalgicizzazione* del presente), una delle forme di ripresentificazione più semioticamente interessanti è l'estetica della *hauntology* (da un gioco di parole di Derrida, di sapore tipicamente decostruzionista): si tratta di una *rienunciazione* del passato che non è tanto una ripresa di forme sonore del passato (come nel caso del *revival* stilistico), quanto piuttosto una presentazione di forme sonore come oggetti provenienti da un passato, spesso reinventato, di cui si simula una resa fonografica che le connota come vecchie e usurate, fantasmatiche. Al retrofuturismo (nostalgia di un futuro che non è stato) dobbiamo potere opporre un *avantpassatismo* (nostalgia di un passato non vissuto), all'invenzione della tradizione un recupero dell'innovazione.

Concludo questa parte sottolineando come l'emersione del nuovo, iriconoscibile (Alberto Sordi che ascolta John Cage) e pertanto considerabile come mostruoso (pensiamo al rumore futurista), in un dato sistema rappresenti un problema, ma anche una preziosa risorsa di apertura e rigenerazione.

La quarta parte è dedicata alla costruzione di una sociosemiotica del *dubstep*, intesa come prima applicazione dei modelli presentati (generi, novità, *musemi*/affordance/pertinenze, enunciazione). Ho scelto questo genere musicale perché particolarmente indicativo, per le vicende che ha attraversato, delle dinamiche interne a una data forma musicale con riferimento alla discorsivizzazione e valorizzazione dei suoi tratti di novità. Il *dubstep* è un genere di *popular music* elettronica sviluppatosi a Londra tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila, al centro dei discorsi sulla musica a partire dalla metà degli anni Duemila e storicizzato già nei primi anni Duemiladieci, eppure ancora poco studiato.

Il capitolo X, informato da preoccupazioni di ordine storiografico e filologico, ricostruisce il discorso sul genere (*media*, critica specializzata, comunità dei fan) a partire dalla sua denominazione.

Il capitolo XI ne ricostruisce le vicende in quanto forma musicale. Ho individuato sei fasi e tipi di *dubstep* e mi sono concentrato, in particolare, sulle figure di due musicisti generalmente giudicati antipodici, Skrillex (Sonny Moore) e Burial (William Bevan). Se il primo ha portato a un utilizzo innovativo di uno dei tratti caratteristici del genere inteso nella sua forma classica, il *drop* (stop & go tipico della *dance* elettronica), rileggendolo alla luce delle sue affinità con stilemi simili caratteristici di altri generi (metal, nu-rave), il secondo ha incastonato tratti innovativi (la ripresentificazione di forme

archeologicizzate provenienti dalle fonti del genere, ovvero dal 2-step, dalla jungle e dal trip hop) all'interno di tratti nuovi, extrasistemici (un trattamento della materia sonora affine a quello della musica elettroacustica di matrice colta). Tematizzando, attraverso specifici dispositivi enunciazionali (che ho definito, come visto, oggettive irreali), le stesse forme ripresentificate (e le stesse forme del dubstep), Burial ha posto al centro del proprio discorso la relazione passato/presente: il suo è un metadubstep che si colloca pienamente all'interno dell'estetica della *hauntology*.

Nelle conclusioni alla quarta parte, sottolineo come entrambi i musicisti, risemantizzandolo profondamente, abbiano proposto un nuovo modello per questo genere musicale.

PARTE I

PER UNA SOCIOSEMIOTICA DELLA COMUNICAZIONE MUSICALE

Anche il miglior impianto e il disco più perfetto non danno che musica “in scatola”. Il disco è un importantissimo strumento di conoscenza, ma è pur sempre un surrogato che non può sostituire l’ascolto diretto della musica.

Gianfranco Maselli, *Il nuovo cercadischi* (1972).

Per una semiotica della musica in quanto suono

1.1. Mediazioni e rimediazioni

La notazione, le cui prime forme sono attestate già nel 2000 a.C. presso i sumeri e le cui convenzioni moderne vengono fissate, in Occidente, da Guido d'Arezzo nel trattato *Micrologus* (1026 c.ca), rappresenta la prima forma di mediazione di cui la musica è oggetto. Essa risponde a una duplice esigenza: offrire un ausilio per la memoria, che sia anche uno strumento per comunicare¹. Si tratta di un sostituto visivo del suono (esistente o immaginato)², che funge da istruzione per gli esecutori (tradizionalmente, "interpreti"); la notazione, cioè, non è intesa come veicolo di fruizione della musica, ma come strumento per ricostruirla ed eseguirla. Nei termini di Gérard Genette (1982), si tratta di una trasposizione (opportunamente, una riduzione), ovvero di un ipertesto che comporta una trasformazione; in questo caso, una trasformazione che coinvolge il regime di senso, la materia o modalità che si fanno carico del testo: si passa dall'udito (suono, musica) alla vista (notazione, spartito). Per casi di questo tipo, Roman Jakobson (1959) parla di traduzione intersemiotica o trasmutazione.

L'invenzione del fonografo, convenzionalmente datata 1877 e attribuita a Thomas Alva Edison, segna l'avvio dell'epoca delle musiche mediate propriamente dette, ovvero di una mediazione del dato musicale a esso omomaterica, che convochi lo stesso regime di senso convocato dalla musica. Michel Chion (1991) parla, a tale proposito, di "arte dei suoni fissati" e "fonofissazione" (*art des son fixés, phonofixation*); Raymond Murray Schafer (1969) di "schizofonia" (*schizophonia*), per indicare la separazione fisica tra suono originale, ascoltato *in praesentia*, e sua riproduzione. Data la natura della precedente forma di mediazione del dato sonoro (la notazione), la fonografia rappresenta, diversamente dai media ad accesso visivo di cui tracciano la genealogia Jay David Bolter e Richard Grusin (1999), una rottura radicale.

1. Come suggerisce Andrea Valle (2002, p. 1): "*Soni pereunt, scripta manent*: [...] dell'invenzione di Guido d'Arezzo ciò che stupì particolarmente fu proprio la possibilità d'accedere ad una informazione remota".

2. Quindi, del suono (già) suonato, e allora sarà "trascrizione", o del suono pensato, ideato, composto, e allora sarà "partitura".

Due processi che, riprendendo proprio i termini proposti dai due studiosi statunitensi, è possibile definire di “rimediazione”, ossia di riutilizzo o di rappresentazione da parte di un medium di alcuni aspetti di media precedenti (nella tensione tra “trasparente immediatezza”, ovvero trasparenza, e “ipermediazione”³, ovvero opacità) sono: la digitalizzazione (delle tecniche di registrazione e, per quello che interessa qui, riproduzione; la traduzione del dato sonoro in informazione binaria, per cui si passa dal nastro magnetico, dal disco in vinile e dalla musicassetta al compact disc) e la neodigitalizzazione (dovuta all’avvento di Internet, che ha portato alla cosiddetta smaterializzazione della musica, tradotta in file come gli mp3, e alla sua ubiquità, grazie alle tecnologie *mobile* e *cloud*)⁴.

La prima forma di rimediazione (digitalizzazione) appare una rimediazione degli apparati fonografici mediana, traslucida, strato o cornice attraverso cui è ben leggibile il vecchio medium e che si pone in linea di continuità con esso, enfatizzando, allo stesso tempo, le specificità del nuovo, presentato come migliorativo⁵. Questa rimediazione è caratterizzata da scheumorfismi (caratteristiche che, nell’oggetto originario, erano funzionali e che vengono mantenute, nell’oggetto derivato, a scopo puramente estetico) e anacronimi (parole cristallizzate in una data cultura che non designano più adeguatamente gli oggetti o le pratiche per cui sono state coniate): il compact disc riprende la forma circolare del disco in vinile, senza che questa scelta sia dettata da particolari costrizioni di tipo tecnico o funzionale, e ne mantiene il nome.

La seconda rimediazione (neodigitalizzazione) appare come una ipermediazione, ovvero un quasi totale occultamento del vecchio medium (che sopravvive soprattutto in anacronimi come “disco” e “album”), a fronte dell’offerta di un mosaico sincretico di testi, sostanze e stimoli della cui molteplicità il medium stesso pare compiacersi. L’era della neodigitalizzazione è quella della “convergenza” (ne parlano gli stessi Bolter e Grusin, e Henry Jenkins, 2006), della cross e transmedialità, come ben esemplificato, oggi, da un oggetto agglutinatore, passepartout e “postmediale” (Eugeni 2015) per eccellenza come lo smartphone.

Per quanto le rimediazioni citate siano importanti e interessanti⁶, soprattutto ai fini di una sociosemiotica e, più precisamente, di una etnosemiotica della musica⁷, è la mediazione stessa che appare, ai fini di una più generale semiotica

3. In origine, “multimediacity” (Bolter e Grusin *ivi*, p. XX).

4. La smaterializzazione della materia sonora sembrerebbe rinforzare la concezione della musica come “arte allografica” proposta da Nelson Goodman (1976).

5. Gli audiofili, certamente, non saranno d’accordo.

6. E così pure lo sono quelle operate da radio e media audiovisivi, qui non affrontate e per cui a ben vedere il termine rimediazione andrebbe precisato (così come andrebbe precisato quanto la chitarra elettrica sia una rimediazione della chitarra acustica).

7. Secondo l’idea per cui “la televisione è un tipico oggetto della sociosemiotica, il televisore un

della musica, come un fatto cruciale, finora solo parzialmente affrontato dalla disciplina: la mediazione del dato sonoro — quale che sia: disco, radio, media audiovisivi, file, streaming — rappresenta la condizione quotidiana e naturale di fruizione della musica nei paesi occidentali e occidentalizzati.

1.2. La mediazione o il luogo del suono

Gli strumenti metodologici e analitici prodotti dai diversi progetti di semiotica musicale che si sono andati delineando nel corso del tempo sono tutti fortemente debitori, per quanto in modi diversi, di quelli della musicologia e, sulla scorta di questa e di questi, si sono ritagliati su un canone preciso, quello della musica d'arte occidentale o eurocolta, con particolare propensione per la musica classica propriamente detta, canone dentro il canone, e per il Modernismo musicale⁸. Musiche queste tutte fortemente legate alla partitura e anzi, spesso, riducibili o comunque ridotte, in sede di analisi, a essa; si tratta del famoso “livello neutro” su cui, pur ammettendone la problematicità epistemologica, si concentra, di fatto, Jean-Jacques Nattiez (1987b, p. 121–130).

La quantità di informazioni che è possibile immagazzinare in un medium come lo spartito è scarsa rispetto alla ricchezza di risorse e livelli semiotici presenti in musica. E musicologia e semiotica musicale, come da decenni ormai affermano studiosi come Richard Middleton e Philip Tagg, sulla scorta di istanze espresse primariamente nel campo etnomusicologico, non hanno sviluppato strumenti capaci di rendere conto dei parametri definiti non notazionabili (non trascrivibili su spartito)⁹, e di fatto declassati a secondari, fortemente legati all'estesia e alla somaticità¹⁰. Ma analizzare il solo spartito di una musica, ammesso che essa ne abbia o possa avere uno,

tipico oggetto dell'etnosemiotica” (Lancioni e Marsciani 2007, p. 69).

8. Gli approcci più affermati sono: l'analisi paradigmatica e semiostilistica di Nattiez (1987b; il quale si rifà a Ruwet e, soprattutto, Jean Molino), l'applicazione della teoria dell'attanzialità e della narratività greimasiana di Tarasti (1994; cui si rifà anche Marta Grabócz, 2009), l'analisi dei *musical topics* di Monelle (1992) e dei *musical gestures* di Robert S. Hatten (2004). Il metodo proposto da Tagg (1979), la rilevazione dei musemi e il confronto interroggettivo, che a ben vedere è solo parzialmente semiotico (non lo è nell'accezione strutturale-generativa che qui ci interessa esplorare e sviluppare), si distacca dal canone occidentale, ma non dal ricorso agli strumenti della musicologia (Tagg 1987 parla espressamente di una “semiotic musicology of the mass media”), per quanto pure punti, programmaticamente, ad ampliarne sensibilmente lo spettro (cfr. Conclusioni della Parte II). Meritano di essere citati anche José Luiz Martinez (1997) e Naomi Cumming (2000), i principali rappresentanti di una semiotica musicale di matrice peirceana (un approccio inaugurato da Wilson Coker, 1972).

9. L'espressione “non notazionabile”, marcata rispetto a “non notabile”, è utilizzata nella traduzione italiana di Middleton (1990, p. 135) per rendere l'inglese *non-notatable parameters*.

10. Nicolas Ruwet (1966, p. 70) rubricava pause e timbri come questioni relative alla sostanza e, quindi, non strettamente pertinenti al metodo strutturale, che si occupa delle forme, in senso

equivale a studiare un'opera teatrale indipendentemente dalla sua messa in scena¹¹.

Questa *penuria nominum et instrumentorum* si è palesata in tutta la sua gravità alla metà del Novecento, quando il timbro, parametro non notazionabile fino a quel momento considerato secondario, è divenuto, programmaticamente, un parametro fondamentale, anzi prevaricante (Nattiez 1987a, pp. 172–177)¹², sovrintendendo a un'intera nuova estetica musicale. Thaddeus Cahill aveva inventato il fallimentare telharmonium nel 1897, Luigi Russolo aveva inventato gli intonarumori nel 1913 (sottolineando proprio il valore di ampliamento della tavolozza timbrica a disposizione dei compositori), ma è solo alla metà degli anni Cinquanta che al dato tecnico–ingegneristico si affianca una elaborazione estetologica collettiva, quando si affermano compiutamente le musiche elettroniche (generate da suoni di sintesi), concrete (derivate da suoni registrati, ovvero quelli comunemente definiti come rumori) ed elettroacustiche (unione di suoni generati per sintesi elettronica e suoni concreti, inaugurate convenzionalmente da *Gesang der Jünglinge* di Karlheinz Stockhausen, 1955).

Jerome Peignot (1960) parla di “musica acusmatica” (dal greco ακούω, ascoltare), ispirandosi alla didattica essoterica pitagorica, la quale prevedeva che gli allievi potessero ascoltare le lezioni del maestro (che si schermava dietro un pannello), senza però potere intervenire. Con lo sviluppo di un'estetica acusmatica, implicita nelle possibilità stesse della fonografia, ma pensata a partire dall'esperienza di ascolto della musica concreta (termine coniato da Pierre Schaeffer nel 1948), un'estetica della musica intesa come “allucinazione sonora” (Chion *op. cit.*), “suono che fuoriesce da un altoparlante” (questa la definizione dizionariale di acusma), una musica da ascoltare e basta (che presuppone una capacità di ascolto dereferenzializzato, che Schaeffer definisce “ascolto ridotto”), la fonofissazione diventa non più solo

glossematico. Già Roland Barthes si dichiarava fortemente critico nei confronti di un metalinguaggio musicale che intendesse elidere dal proprio orizzonte il corpo e il sensibile. I suoi lavori sulla musica sono stati pionieristici e, ponendosi già oltre il metodo strutturale (Jacoviello 2018), hanno anticipato questioni che sarebbero diventate centrali in ambito sociosemiotico. Con la celebre “grana della voce” (1972) e la distinzione, ispirata da Julia Kristeva, tra “fenocanto” dei significati linguistici e “genocanto” come vocalizzazione del dato somatico, Barthes ha aperto alla riflessione su quello che sarebbe stato chiamato *sound*. Con i “somatemi” (1975), unità minime di significato corporeo rintracciate nelle fantasie pianistiche di Schumann (in particolare, nella *Kreisleriana*), ha aperto esplicitamente alla dimensione estetica, somatica e all'*embodiment* in musica. Non è un caso che Barthes sia un riferimento importante per i primissimi tentativi di ermeneutica della musica popular/rock (Laing 1969).

11. “[...] Il campo della semiotica musicale è poi ulteriormente complicato dal fatto che — in modo sostanzialmente analogo a quanto avviene ad esempio anche per la semiotica del teatro — si deve distinguere tra il testo scritto (lo spartito) e la sua esecuzione, che ne è la vera traduzione in fatto musicale” (Volli 2003, p. 267).

12. Frank Zappa (1989, p. 171, 188) amava dire che “il timbro domina” (*timbre rules*).

strumento di stoccaggio del suono (di registrazione e successiva riproduzione), ma suo ambiente di trasformazione e creazione: un vero e proprio strumento poietico¹³.

L'emersione di questo paradigma che potremmo definire fonografico-timbrico-acusmatico, "in cui l'innovazione delle sonorità [...] ha] delle ricadute dirette e immediate sulla scrittura musicale" (Jacoviello 2012, p. 194), ovvero di musiche pensate oltre la notazione, oltre la partitura, musiche che sono "suono organizzato" (Varèse 1966), non più entità idealistiche che si danno nel precipitato dello spartito, ma "oggetti" pensati come "fenomeni sonori totali" (Schaeffer 1966), pone come centrale e urgente la questione di un'ontologia degli oggetti musicali e, nello specifico, di quali debbano essere i testi oggetto dell'analisi. La scelta, a scapito della partitura, non può che ricadere sul fenomeno sonoro, su ciò che si dà all'ascolto. Si tratta della "astanza", il fulcro estetico dell'opera d'arte, "secondo la datità fonica" (Brandi 1974, pp. 319–384). La questione della concretezza materiale dell'oggetto su cui effettuare l'analisi è tutt'altro che secondaria; ovvero, la questione di come sia possibile passare dall'esperienza di un evento, quale è l'ascolto, alla sua analisi, "se non attraverso forme più o meno testualizzate" (Spaziente 2007, p. 37). Rifiutato lo spartito, o comunque lo spartito come unica forma di testualizzazione, resta da chiarire quali possano essere "i sistemi alternativi per la rappresentazione del suono organizzato" (Cámara de Landa 2014).

L'*impasse* musicologica-semiotica nei confronti dei suoni fissati, un problema relativo alla naturalizzazione di un oggetto in un dato contesto socioculturale e storico¹⁴, richiama alla mente la resistenza alle analisi ico-

13. Fa specie che negli anni Settanta un compositore, organista e musicologo come Gianfranco Maselli (1972, p. XI) potesse ancora considerare il disco esclusivamente nella sua funzione vicaria di registrazione, ossia come "un surrogato che non può sostituire l'ascolto diretto della musica". Più o meno negli stessi anni (la fonte originaria è una comunicazione presentata al I Congresso mondiale di discografia, Treviso, giugno 1973), invece, Boris Porena, compositore e docente di "Nuova didattica della composizione" presso il conservatorio Santa Cecilia di Roma, apriva a prospettive diverse rispetto a questa "discofilia, il vizio dell'ascolto protetto da spesse mura domestiche"; vi sono, infatti, "musiche [...] le cui strutture comunicative tengono conto di quelle del mezzo, le rispecchiano e contengono, come è il caso di certa musica sperimentale dei nostri giorni. Anzi, sarebbe forse ancor più da studiare la specificità di strutture musicali comunicabili esclusivamente attraverso sistemi di trasmissione meccanica o elettromagnetica" (1975, p. 195). Per Porena, quindi, è "pensabile un'utilizzazione propriamente produttiva del disco, come occasione per un'elaborazione di messaggi a livello metalinguistico. Il disco, cioè, come sorgente sonora primaria. Questo è possibile solo all'interno di un progetto musicale che si fonda sulla riduzione preventiva di entità semiologicamente complesse a dati materici elementari" (p. 197). Il disco, per Porena, opera una doppia riduzione: riduce la complessità del dato musicale al solo suono (mancano il "coadiuvante visivo" e le "condizioni ambientali entro cui l'opera naturalmente — culturalmente — si colloca"; p. 194) e funge da riduttore spaziale del tempo (per cui il messaggio musicale diventa qualcosa che non solo ha una durata ma è anche fisicamente percorribile).

14. Idea questa suggerita anche da Ferraro (2012, p. 163) e che fa sì che David Stubbs (2009) si

nologiche e figurative tradizionali di quei testi visivi, i dipinti astratti, in riferimento ai quali è stata pensata la semiotica plastica greimasiana. Se “la pittura si è proposta di rendere visibile, anziché riprodurre il visibile, e la musica di rendere sonoro, anziché riprodurre il sonoro” (Deleuze e Guattari 1980, p. 62), come suggerisce Guido Ferraro, allora, “la musica è [...] da considerare sostanzialmente ‘astratta’ nel senso in cui intendiamo che lo sia la pittura non figurativa: il rimando iconico avviene su basi di natura plastica, [...] anziché figurativa” (2007, p. 22)¹⁵.

Se la musica è cambiata, se si è “riconfigurata” (nei termini di George P. Landow, 1992) grazie a una mediazione che non è vetro trasparente, istanza neutra, e se è vero che ciascun metodo si va determinando storicamente come disegnato addosso a un oggetto più o meno preciso (nel possibile bilanciamento tra generalità di applicazione, e quindi validità, e specificità di fuoco, e quindi efficacia), è auspicabile che cambino, in parte, anche i metodi con cui la si approccia (Fubini 1987, p. 375, 379). A fronte di una riconfigurazione, almeno parziale, del musicale inteso come semiotica-oggetto, è in ballo pure un’almeno parziale riconfigurazione della semiotica musicale come disciplina¹⁶. È proprio sul plastico, livello la cui indagine consentirebbe di “dire l’indicibile” e sfidare, quindi, l’ineffabile musicale, che si innestano alcuni dei progetti più recenti e interessanti di semiotica della musica e del suono.

chieda “perché la gente capisce Rothko ma non Stockhausen?”. Riguardo alla naturalizzazione di un dato oggetto culturale, Bolter e Grusin (1999) sottolineano come il fruitore cerchi sempre e comunque un’esperienza di immediatezza; e infatti l’immediatezza, una volta che l’opacità del medium è stata neutralizzata grazie alla sua progressiva naturalizzazione, si dà anche nel caso dell’ipermediazione.

15. Va notato il paradosso semantico-lessicale per cui la musica concreta, una musica nuova, non ancora assorbita dalla cultura, venisse giudicata una musica “astratta”, all’interno della quale era cioè impossibile identificare le tradizionali figure musicali, intese “al livello delle configurazioni discorsive [...] e riconoscibili attraverso una griglia di lettura culturalmente convenzionale” (da una comunicazione personale di Stefano Jacoviello, 22 luglio 2014). Lo stesso accade oggi, per esempio, con forme di hip hop strumentale, prive di cantato-rappato, che tecnicamente sono musica concreta, ma che vengono appunto definite *abstract hip hop*. I rumori naturali appaiono meno musicalmente naturali di un violino che intona una melodia o di una batteria che tiene il tempo. Del resto, per lo spettatore cinematografico risulta più naturale la messa in scena del *découpage* classico hollywoodiano rispetto a quella di un film che, allo scopo di simulare l’esperienza del mondo reale, dovesse essere girato tutto in soggettiva o in piano sequenza.

16. Come accennato nell’Introduzione, alcuni autori si spingono oltre, in accordo con l’idea che “una semiotica della musica non può essere la semiotica applicata alla musica, ma una semiotica che sia della musica, nel senso che le appartenga, che verifichi la sua possibilità di ricostruzione a partire dalla sua prospettiva” (Lomuto e Ponzio 1997, “Prefazione”).

1.3. Il plastico o il luogo della semiotica musicale

Con semiotica plastica ci si riferisce a una dimensione di analisi del testo visivo che non ne consideri il dato mimetico, ossia che non lo consideri in quanto rappresentazione di qualcosa (e al cui interno siano quindi riconoscibili figure del mondo fenomenico), ma che ne consideri l'organizzazione visiva in quanto tale, in sé e per sé, articolabile nelle componenti eidetica (relativa a forme e contorni), cromatica (colori e luminosità) e topologica (disposizione spaziale degli elementi). Da quando è stata avanzata tale proposta teorica (Greimas 1984), da più parti¹⁷ è stato suggerito come la dimensione plastica, da intendere come caso particolare di significazione semisimbolica (sistema semiotico in cui la corrispondenza non si dà tra singole unità, bensì tra categorie del piano dell'espressione e categorie del piano del contenuto)¹⁸, non sia di pertinenza esclusiva del dominio visivo (per quanto pure sia stata sviluppata quasi esclusivamente in tal senso)¹⁹, ma sia rintracciabile in tutti i testi, indipendentemente dalla loro sostanza di manifestazione²⁰.

Di natura eminentemente visiva, e in tal senso, essendosi il visivo configurato come via d'accesso privilegiata al plastico, ulteriore indizio di una pertinenza della dimensione plastica in musica, sono le metafore euristiche e i metalinguaggi descrittivi idiosincratici impiegati dagli artisti (si pensi alle teorie sinestetiche di Vasilij Kandinskij, Alexander Scriabin, Harry Partch e Olivier Messiaen) o alcuni degli strumenti poetici da loro impiegati, i loro hardware

17. Floch (1986, p. 312), Greimas (1987, p. 56), Galofaro (2004), Valle (2004, p. 110 e sgg.), Marconi (2012), Ferraro (2012, pp. 108–112), Jacoviello (2012, pp. 221, nota 14 e pp. sgg).

18. Esempio da manuale: “bianco” non sta a “vita” e “nero” non sta a “morte”, ma semmai “bianco” sta a “nero” come “vita” sta a “morte”.

19. Senza peraltro ampliarne ulteriormente l'apparato metalinguistico; con l'eccezione delle proposte, poco fortunate (Valle 2004, p. 89), del Groupe μ e di Fontanille.

20. Marrone (2013) propone la distinzione tra un gusto figurativo (dimensione del “gustoso”) e gusto plastico (dimensione del “saporito”). È stato più volte sottolineato, seguendo più Greimas (1984) e Floch (1985), che Felix Thürlemann (1982), come quella plastica sia una dimensione da rilevare *ex post*, una surlettura, una lettura seconda, da operare su un piano squisitamente analitico e come risemantizzazione della lettura prima, quella figurativa (non quindi come livello in qualche modo a quest'ultima riconducibile o interno). Del resto, la teoria greimasiana ha un forte debito nei confronti del puro-visibilismo di scuola fenomenologica, ovvero con la concezione, riscontrabile in Edmund Husserl e Maurice Merleau-Ponty, di un visibile artistico inteso come radicalmente autonomo rispetto al percolato del mondo naturale (Eugenio 2014, p. 45). A ciò si potrebbe obiettare, anche non tenendo conto del fatto che alcuni autori (Basso 2004, Fontanille 2004) hanno declinato il plastico in senso materico-poietico (ovvero come traccia, impronta, indice di un fare e di un corpo; si potrebbe parlare, aggiungiamo, di un “embodiment plastico”), che una componente di storicità e quindi di convenzionalità e artificialità, così come a quella plastica, vada assegnato anche alla dimensione figurativa. Conciliare le due visioni (plastico come livello vs. plastico come linguaggio autonomo), in ogni caso, non pare impossibile: quella plastica è la lettura di un testo che pertiene a un linguaggio diverso da quello incentrato sulla rappresentazione delle figure del mondo, ma che contribuisce alla significazione che include *anche* le figure del mondo.

e i loro software, per così dire (dalle notazioni eterodosse novecentesche alle interfacce grafiche dei tool informatici)²¹. Concetti quali *soundscape* (Schafer 1969) e *sound design* implicano connotazioni o, più semplicemente, inferenze di natura spaziale²². Numerosi approcci analitici alla musica, di provenienza non semiotica (popular music studies, sound studies, etnomusicologia), propongono forme di notazione visive e grafiche che vanno oltre lo spartito tradizionale, cercando di dare evidenza dei famosi parametri non notazionabili o secondari e costituendosi in potenza come campo di applicazione empirica di una teoria ancora da farsi; “tecniche in cerca di una teoria” cui una semiotica della musica costruita anche su basi plastiche, laddove queste analisi siano leggibili come visualizzazione dell’articolazione della dimensione plastica del dato musicale, potrebbe fornire un quadro di riferimento unificante e, quindi, una giustificazione epistemologica²³.

Andrea Valle (2004, si veda anche 2015), Guido Ferraro (2007, anche 2012, 2019) e Stefano Jacoviello (2012), seppure in maniera indipendente e assai diversa l’uno dall’altro, partono tutti dal plastico del visivo, così come teorizzato e applicato dalla semiotica visiva di scuola greimasiana, per svincolarlo da ogni sostanzialità e costruire a partire da esso un metalinguaggio descrittivo e analitico per la musica che sia propriamente semiotico (non, ancillarmente, musicologico), delineando una teoria che è tanto del suono (della produzione del senso musicale), quanto del suo ascolto (della ricezione). Semplificando molto, la “semiotica dell’udibile” di Valle, radicata nella acologia di Schaeffer²⁴, nella semiotica somatica di Fontanille e

21. I mezzi di produzione possono suggerire indicazioni importanti sulla lettura del testo che ne risulta; così, per esempio, per Nattiez, “la partitura riesce [...] a condensare la struttura del livello neutro insieme alla sua descrizione: infatti, il sistema di segni della notazione dovrebbe corrispondere per analogia al sistema dei suoni descritto dalla teoria musicale adeguata a spiegare quelle stesse forme della scrittura” (Jacoviello 2012, p. 194).

22. In una intervista rilasciata nel 1986, a lungo rimasta inedita, Greimas suggerisce che il confronto “tra strutture musicali e plastiche potrebbe rivelare se le forme temporali e spaziali presentino — o meno — un qualche elemento comune a un livello più astratto”; si veda Greimas, Castellana e Maluli Cesar (2017). La spazialità o meglio le diverse spazialità implicate dalla musica rappresentano un fertile campo di indagine. Vi è lo spazio relazionale e intersoggettivo della performance (anche nella sua riduzione fonografica), lo spazio utopico dei suoni intesi come *soundtrack* (traccia–indice della propria fonte e dell’ipotetico scenario in cui si trovano inseriti o che, meglio, costruiscono) e lo spazio squisitamente acustico, ovvero quello delle forme sonore in relazione tra loro. Per un’analisi della spazialità interna alle strutture della musica si vedano le diverse letture di Galofaro (2004) e Ojala (2009). Sulla centralità dello spazio acustico e acumatico per le musiche mediate cfr. *infra* (par. 1.5).

23. Cámara de Landa (2014) propone una rassegna dei principali “alternative systems in the graphical representation of organized sound”: “the melograph (Charles Seeger) and the graphical representation of the musical structure (Lortat-Jacob, Zemp), [...] spectrograms (Mireille Helffer, Bernard Lortat-Jacob, Grazia Tuzi), graphic devices (Charles Adams), sonograms (Enrique Cámara), fingering notation (Cámara, Gerhard Kubik, John Blacking), local systems of notation (Baily and the sargam notation), analysis of the communicative mechanisms of musical knowledge (Frank Álvarez-Pereyre), and the multimedia and interactive analysis (Philippe Donnier)”.

24. La “rilevazione di un insieme di tratti distintivi del dominio udibile” (Valle 2004, p. 110),

nella teoria del *sound color* di Wayne Slawson, è esplicitamente connessa a questioni tecniche e fonografiche e, quindi, alla fisicità e matericità del suono, rientrando pienamente nell'ambito di una semiotica del sensibile. Ferraro orienta la base plastica (termine questo che l'autore ammette più volte di non amare) da cui prende le mosse nell'ottica di una narratologia dei suoni. La semiotica del fenomeno sonoro di Jacoviello, come vedremo, si configura come un'estetica filosofica strutturalista e culturologica²⁵.

1.4. Il figurale o il luogo della significazione musicale

Stefano Jacoviello (2012) ha sviluppato un progetto di semiotica musicale estremamente rigoroso dal punto di vista epistemologico, in accordo con la tradizione strutturale (Hjelmslev) e generativa (Greimas), e che, in ultima analisi, intende porsi come una semiotica della cultura dalla forte vocazione estetica: il "bello musicale" risiede nel suo senso immanente, in cui possono specchiarsi i discorsi di una data comunità. La sua non è una musicologia semiotica, né una semiotica musicologica, ma una semiotica della musica "pura"; la sua proposta teorica è quindi formale e testualista. Formale perché incentrata sulla relazione tra forme, o meglio norme²⁶, semiotiche (ma non formalista, giacché non azzerà il piano del contenuto); si disinteressa quindi delle sostanze, le concrete singole manifestazioni²⁷. Testualista perché relativa all'indagine di un oggetto che si vuole chiuso, il cui senso è postulato come totalmente autonomo, interno all'articolazione dei suoi elementi segnici, il valore dei quali è sempre relativo: non vi sono elementi extratestuali di cui tenere conto, neppure, in accordo con la tradizione induttiva dell'etnomusicologia e l'idea di idiolettalità dell'opera, le grammatiche della musica precostituite²⁸. Tale relativismo è dettato dalla natura sistemica (un elemento vale solo in riferimento agli altri) e provvisoriamente processuale

corrispettivo della fonologia linguistica.

25. Per praticità di esposizione, qui a seguire si prenderà a riferimento esclusivamente Jacoviello, ma le proposte avanzate dagli altri due autori citati meritano pari attenzione e ci si riserva, in futuro, di dedicare loro un approfondimento specifico, magari in prospettiva comparativa. L'elaborazione teorica di Jacoviello, culminata nel volume pubblicato nel 2012, prende avvio nella prima metà degli anni Duemila e trova una sua prima concretizzazione nella sua tesi di dottorato (inedita in questa forma): *Suoni oltre il confine. Verso una semiotica strutturale del discorso musicale*, XVIII ciclo, Università degli Studi di Siena, 2007.

26. In accordo con Hjelmslev, "forme materiali in cui la sostanza si piega alla forma" (Jacoviello 2012, pp. 230–231).

27. Bisogna precisare come la distinzione tra forma e sostanza sia del tutto relativa e dipenda dal livello di pertinenza dell'analisi; "non va ipostatizzata poiché porterebbe alla distinzione di due semantiche — formale e sostanziale — inconciliabili" (Greimas e Courtés 1979, voce "Sostanza", p. 337).

28. Si cercano "verità locali", per citare Nattiez (Jacoviello 2012, p. 234).

della significazione (perché inserita in un quadro generativo, attraverso cui il testo, nel suo dispiegarsi come sintagma, si spiega da sé, facendosi operatore cognitivo e patemico dell'ascolto).

L'articolazione di fondo della teoria jacovielliana risiede, su modello della semiotica del visivo e della sua indagine del modo semisimbolico (giudicato, seguendo Francesco Marsciani, il modo più generale della significazione), nel livello plastico della musica, base su cui si costruisce il livello di mediazione del figurale (da alcuni chiamato anche "figurativo astratto")²⁹, dove la grammatica plastica può essere investita di valori semantici, aprendo alla significazione piena al livello del discorso; qui le strutture semionarrative diventano di superficie, nel senso del percorso generativo greimasiano, e diventano senso in forma di figure del mondo. Vediamo nel dettaglio la proposta jacovielliana.

Coerentemente con il progetto greimasiano di "estendere questo genere di analisi [la doppia lettura, iconizzante e plastica, dei testi visivi], generalizzandola, all'insieme dei canali sensoriali" (Greimas 1987, p. 56), la "morfologia testuale" di Jacoviello si fonda sull'articolazione, ispirata al modello differenziale di Ruwet, della struttura del piano dell'espressione musicale secondo un inventario — un paradigma volutamente provvisorio perché squisitamente esemplificativo, di valore euristico, non dizionario — di tratti plastici (Jacoviello *ivi*, p. 222)³⁰. I tratti si articolano nelle tre categorie fonica (altezza: grave vs. acuto, nota vs. nota; intensità: piano vs. forte), ritmica (metrica: binario vs. ternario; durata: breve vs. lunga) e timbrica (natura: percussione vs. attrito; grana: brillante vs. scuro). Frasi musicali, configurazioni ritmiche, configurazioni armoniche sincroniche (gruppi accordali) e diacroniche (strutture modali) non sono che configurazioni possibili di tratti, ovvero sintagmi musicali, che costituiscono, attraverso i loro contrasti, il livello plastico del piano dell'espressione, "l'unico direttamente rilevabile in musica senza passare attraverso i tratti distintivi fra figure del mondo riconosciute, [e che] andrebbe ad individuare il dispositivo autonomo della significazione musicale" (pp. 233–234).

Il passaggio chiave, in cui si dà la significazione musicale vera e propria, avviene attraverso le strutture discorsive; giacché "il discorso è [...] il luogo del piano del contenuto di un testo [...] dove le configurazioni astratte ricavate dalla sintesi del livello plastico del piano dell'espressione possono acquisire le fattezze di figure del mondo naturale, grazie alla connotazione che può svilupparsi fra le selezioni semantiche operate dalle varie semio-

29. Lancioni (2009, p. 90 e *ibid.* nota 11).

30. Si veda anche Jacoviello (2009, p. 391). Come nota Luca Marconi (2014), nel progetto jacovielliano spicca e si impone la centralità della dimensione plastica, da cui il possibile "equivoco" che la sua sia una "semiotica plastica della musica". Parla invece esplicitamente di un "plastic approach to musical meaning", rifacendosi proprio a Jacoviello, Agnė Gecevičiūtė (2016).

tiche–oggetto in gioco” (p. 228). In accordo con il *Dizionario* greimasiano, si abbandona “il paradigma tipologico che distingueva le diverse semiotiche sulla base specifica di una supposta organizzazione categorica del significante” (p. 231): “il livello figurale, che fornisce la base strutturale alla conversione discorsiva, astrae dalla dimensione percettiva delle sostanze, e costituisce il modulo logico che permette lo scambio o la condivisione di unità semantiche rilevanti dalle diverse semiotiche–oggetto, fra cui può stabilirsi un rapporto sinergico o polemico” (p. 233). Jacoviello, in altre parole, considera il testo musicale come costitutivamente, o comunque potenzialmente, sincretico: formato, per esempio, da parte strumentale e parte cantata, non necessariamente significanti la stessa cosa³¹.

Dal livello plastico si passa al livello discorsivo attraverso la mediazione del dispositivo figurale, dispositivo della possibilità. I contrasti plastici, nella loro funzione grammaticale, individuano una sintassi di forme del contenuto ancora vuote, ma già dotate di valore differenziale (ovvero “dotate di un valore semantico, seppure individuato nello stadio della sua pura condizionalità”; p. 235), articolando il livello del figurale: “struttura trasparente di condizioni semantico–sintattiche” (p. 244), “dispositivo per cui le figure del mondo, non ancora individuate e rilevate dai formanti figurativi, costruiscono una dimensione indipendente dal loro valore iconico” (p. 233). Si pongono, cioè, “condizioni del tutto astratte per individuare nei termini vuoti della relazione [tra gli elementi plastici] dei valori semantici di ordine figurativo che portino poi alla formazione del sintagma discorsivo” (*ibid.*). Il livello figurale è il nodo centrale della significazione, tanto che “l’obiettivo centrale di ogni analisi deve [...] riguardare le dinamiche che costituiscono e che si sviluppano intorno al dispositivo figurale” (p. 238)³². Il dispositivo figurale è indipendente dalle sostanze, è il motore del discorso in quanto collettore di investimenti semantici diversi, perché afferenti alle diverse semiotiche–oggetto coinvolte nel processo³³.

31. Riecheggia qui la distinzione tra una denotazione e una connotazione musicale (Pagnini 1974) o quello che Monelle (1992, p. 229; sulla scorta di Jakobson) chiama il “disaccordo” tra i livelli della semiosi “introversiva” ed “estroversiva”, ovvero tra significato squisitamente musicale (formale e strutturale) e significato socioculturale di un testo musicale; categorie queste che Jacoviello rifiuta, ponendo il significato tutto nell’“al di qua” del testo musicale. Per Monelle, la musica classica “si esprime al meglio” proprio nella frizione, esteticamente drammatica, tra livello introversivo (che egli fa coincidere con la parte strumentale) ed estroversivo (la parte lirica). Su semiosi estroversiva e introversiva in musica si veda anche l’ampia trattazione di Kofi Agawu (1991, pp. 3–79).

32. Da questo punto di vista potremmo dire che il figurale sta alla semiotica della musica di Jacoviello come l’*Ursatz* (la “struttura fondamentale”) all’analisi della musica tonale basata sulle teorie di Heinrich Schenker (analisi schenkeriana).

33. Jacoviello fornisce un esempio di dispositivo figurale pertinente all’ambito visivo, con riferimento al trittico di Paolo Uccello la *Battaglia di San Romano* (1435–1440 c.ca): “il sistema a ventaglio descritto dalle lance dell’armata all’attacco messo a contrasto con la fuga di linee in profondità verso l’orizzonte prospettico, a sua volta modulato da una focalizzazione appositamente mobile” (2012, p.

Pierluigi Basso (2007) sottolinea come nel figurale sembrano intrecciarsi “giochi linguistici diversi” che richiedono uno “spasmo interpretativo” (p. 156, nota 3); si tratta di una dimensione, ancora sottoinvestigata, “in cui livelli enunciazionali diversi divengono l’uno interpretativo della significanza dell’altro”: il diagrammatico-sensibile, “perché diviene pregnante per una forma di vita”, e il simbolico, “perché trova manifestazione nel sensibile” (*ibid.*). Seguendo Nicola Dusi e Paolo Fabbri (2000), il figurale è il luogo dell’intersezione e dell’intersemioticità, intesa non tanto come traduzione intersemiotica, quanto piuttosto come sincresi, sinestesia *in nuce*³⁴. La portata costitutiva del figurale trascende quindi il dato squisitamente musicale; Jacoviello ipotizza infatti una più generale “semiotica del discorso” che sia una sintagmatica dei sensi, in cui il sintagma figurale ha valore di enunciato e la sua istanza di articolazione di istanza dell’enunciazione.

Figuratività e passioni non sono che effetti discorsivi (così come i simulacri soggetto, enunciatore ed enunciatario, dell’enunciazione) e appaiono dimensioni centrali ai fini della costituzione del genere del testo musicale; genere inteso, quindi, non come dato, precostituito, da rintracciare nel testo (perché questo lo rispecchia), ma come effetto di senso. “Il discorso [...] è il luogo dove si costituiscono i generi e tutte le forme della cultura musicale di una comunità che lo produce: sul livello del discorso nasce l’universo sonoro di una cultura” (Jacoviello *ivi*, p. 228).

Il confronto, le collimazioni o le frizioni, tra valore immanente (che, come visto, si basa sul livello plastico del testo) e valore estrinseco precodificato assegnato a una data configurazione (i valori socioculturali che, nel tempo, vengono assegnati a una data musica) sono per Jacoviello il possibile oggetto di una “ermeneutica delle forme culturali”. La quale, aggiungiamo, da un lato potrebbe assolvere al compito di quella “critica scientifica” immaginata da Gino Stefani (Jacoviello *ivi*, pp. 141–147) e, dall’altro, potrebbe incarnare quello “strutturalismo storico” pensato da Giovanni Nencioni (1989) e che, in una strana convergenza, sia Gilles Deleuze (Fabbri P. 1998), sia Omar Calabrese (2009) hanno chiamato “semiotica delle sostanze”.

La teoria jacovielliana presenta alcuni punti aperti, fermandosi di fatto alle soglie del discorso³⁵. Dopo averne presentato uno schema di sintesi, se ne propongono alcune possibili integrazioni, nell’ottica di un possibile

240).

34. Si può notare come questa concezione del figurale presenti qualche affinità con la nozione originaria di “intermedialità” (Higgins 1966).

35. Marconi (2014) sottolinea come Jacoviello costruisca una teoria ricca, densa e assai articolata, ma gli rimprovera un’eccessiva astrazione, ossia il fatto di rinviare a lavori precedenti per un’esemplificazione propriamente analitica (Jacoviello 2012, pp. 224–225, nota 18). La proposta di Jacoviello è assai elegante, oltre che convincente, ma sicuramente non si presenta come di facilissima applicabilità; il suo pregio maggiore è avere finalmente inaugurato una via squisitamente strutturalista al problema della significazione musicale.

sviluppo.

- Livello plastico: Individuazione dei tratti categoriali (fonici, ritmici e timbrici) e delle configurazioni di tratti possibili (frasi, configurazioni ritmiche, configurazioni armoniche sincroniche, cioè accordi, e diacroniche, cioè modi) dell'espressione musicale. I contrasti tra tratti e configurazioni costituiscono il livello plastico del testo.
- Livello figurale: Le relazioni differenziali tra tratti e configurazioni definiscono una grammatica e contestualmente individuano una sintassi delle forme del contenuto in potenza. Si costituisce così una struttura sintattico-semantica trasparente, il dispositivo figurale.
- Livello discorsivo: Il dispositivo figurale è un collettore sincretico e sinestetico delle semantiche delle diverse semiotiche-oggetto in gioco (per esempio, voce-liriche e musica), le quali possono essere tra loro in rapporto sinergico o polemico (non necessariamente, cioè, significano la stessa cosa). Le figure del mondo cominciano a emergere dal dispositivo figurale prima e al di fuori del loro contenuto iconico. L'investimento di valori di densità figurale è tutto interno alla logica differenziale e processuale del testo, senza ricorso alcuno a forme (musicali o culturali) precostituite ed esterne a esso.

1.5. Attorno al figurale: alcune integrazioni

Il paradigma di categorie proposto da Jacoviello per il livello dei tratti plastici del piano dell'espressione musicale potrebbe essere integrato, ricollegandosi all'originaria proposta greimasiana, comprendendo una dimensione propriamente topologica; laddove le categorie jacovielliane foniche e ritmiche sembrano rendere conto di quella eidetica (la forma delle configurazioni di suoni) e quella timbrica di quella cromatica (si parla di grana, brillantezza vs. scurezza).

Il superamento della dimensione lineare della testualità si dà in musica non solo in sede strettamente sintagmatica, come polifonia in senso lato (la dimensione armonica, cioè la sovrapposizione di più suoni, ovvero gli accordi, e la polifonia intesa in senso stretto come sovrapposizione di più voci melodiche), ma anche con riferimento al posizionamento reciproco dei suoni nello spazio più o meno immaginario che essi, costruendolo, presuppongono. Queste componenti spaziali, che determinano effetti di senso come la prossimità o lontananza di un suono dall'ascoltatore, il suo essere presentato davanti, dietro o ai lati di altri suoni, possono essere forse considerate metaforiche, ma non sono accessorie e concorrono, come le altre (foniche, ritmiche, timbriche), alla significazione della musica: nel

campo delle musiche pensate come “suono organizzato”, ovvero le musiche mediate o fonografiche e il sound design (per cui si parla di “spazializzazione del suono”), rappresentano una componente difficilmente eludibile.

Le altre integrazioni che si propongono, nella prospettiva di uno sviluppo discorsivo, verranno qui semplicemente elencate e saranno poi esposte in dettaglio nel Capitolo II e nelle Conclusioni della Parte I. Si tratta di una teoria dell'enunciazione fonografica (riferimenti principali Metz 1991 e Casetti 1986), di un possibile modello per le figure musicali (Tagg 1979) e di una teoria della competenza musicale (Stefani 1982).

Per una semiotica dell'enunciazione fonografica

2.1. Mediazione ed enunciazione

Ci siamo preoccupati di mettere in luce il valore euristico delle nuove estetiche della mediazione del suono che si affermano alla metà del Novecento: gli apparati fonografici diventano uno strumento creativo e magnificano la componente schizofonica della musica registrata, liberando, scatenando l'uso espressivo di quelli che fino a quel momento potevano essere considerati meri accidenti tecnici.

L'idea di una mediazione del dato musicale e della "messa in distanza" della musica chiama in causa una riflessione sulla natura dell'enunciazione che vi presiede. È questo un concetto contenuto *in nuce* negli scritti di uno dei padri della semiotica, il linguista Émile Benveniste (e, per quanto in maniera differente, anche di Roman Jakobson e, ancora più indietro, Karl Bühler), e che è stato formalizzato dal fondatore della semiotica strutturale-generativa Algirdas J. Greimas e dalla sua scuola parigina³⁶. Saussureanamente intesa come istanza di mediazione tra *langue* (lingua come sistema) e *parole* (lingua come processo), l'enunciazione è la dimensione cruciale che consente la messa in discorso della lingua, permettendo il passaggio dalla virtualità paradigmatica delle strutture del repertorio linguistico socialmente condiviso alla singola concretizzazione sintagmatica realizzata dall'individuo. È solo all'interno delle strutture discorsive che si dà pienamente la significazione musicale. In altri termini: la significazione è possibile solo quando la musica intesa come idea e progetto, suono in potenza, immaginato, si dà, esito di una selezione, di una scelta, in atto, come suono suonato (suono enunciato). Una volta che il senso si dà come reificato, testualizzato, dell'enunciazione restano le marche, le tracce delle scelte operate per declinare il contenuto e l'interazione che questo presuppone in una forma piuttosto che in un'altra, instaurando le categorie fondanti di persona, spazio e tempo; è in questi termini che l'enunciazione è il luogo di quell'effetto di senso che chiamiamo soggettività potenzialmente veicolato da un testo.

36. Si vedano Greimas (1975, 1976) e le voci "Enunciazione" (pp. 104-107), "Débrayage" (69-71) ed "Embrayage" (98-100) in Greimas e Courtés (1979).

Semplificando molto: l'installazione delle coordinate attoriali³⁷, spaziali e temporali è chiamata *débrayage*, letteralmente “distacco”, “disinnesco”, a mezzo di una terzietà, rispetto alla originaria istanza di enunciazione (ideal-tipicamente intesa come definita dalle coordinate *ego, hic et nunc*); l'illusione del ritorno referenziale alle supposte coordinate originarie da cui l'enunciazione è realizzata è chiamata *embrayage*, letteralmente “frizione” (in senso tecnico-automobilistico), “iniezione”, “innesco”. L'installazione di coordinate desoggettivizzate (egli, lì, allora) si definisce *débrayage* enunciativo e produce quello che viene chiamato un enunciato enunciativo; l'installazione di una situazione di soggettivizzazione, di compresenza e sincronia (io, qui, ora) si definisce *débrayage* enunciazionale e produce una situazione di enunciazione enunciativa. L'*embrayage* è quindi definibile come il passaggio tra queste due configurazioni, il “salto di livello” — puntuale e momentaneo (esempio da manuale: lo sguardo in camera che fende la quarta parete in un contesto filmico altrimenti oggettivante e narrativo) — tra un regime enunciativo e uno enunciazionale.

L'enunciazione musicale è un ambito che è stato esplorato poco³⁸ e con riferimento quasi esclusivo agli aspetti legati ai suoi caratteri di immanenza, intesi come musica *in praesentia* (diversamente declinata come esecuzione, performance, concerto, musica dal vivo ecc.), ossia non mediata: è il caso della vocalità, con particolare attenzione alla corporeità e alla dimensione timica³⁹, e del rapporto cantato-liriche⁴⁰, con particolare attenzione ai paradossi dell'enunciazione canora⁴¹. Si registrano alcune eccezioni⁴², in cui pure il riferimento a un contesto fonografico non è affiancato da una vera e propria riflessione teorica. Come sottolinea Annette Vandsø (2012, p. 97), insomma, “sebbene la teoria linguistica dell'enunciazione, così come introdotta dal linguista francese Émile Benveniste [...], sia stata di immensa importanza per lo studio di molte forme d'arte — come la letteratura, il cinema, l'arte visiva e il teatro — non è ancora stata discussa in relazione alla sound art”.

37. La semiotica definisce “attante” il ruolo sintattico rivestito da un dato agente, umano o meno, all'interno di un dato testo (es. il Soggetto “protagonista” della storia inteso, sulla scorta di Vladimir J. Propp, con funzione di Eroe), distinguendolo dall’“attore” (che, semplificando, corrisponde al personaggio; es. nella storia X il soggetto/eroe è il principe Y).

38. In quello che è il principale manuale esistente sulle teorie dell'enunciazione, curato da Manetti (2008; dopo una prima edizione datata 1998), la musica, a differenza di molti altri ambiti (leggasi: materie o media), non trova spazio.

39. Si vedano Violi (2006) e Rutelli (2009). Sulle medesime questioni, ma al di fuori dell'approccio semiotico, si veda l'importante Middleton (2006).

40. Sibilla (2003, pp. 110–112, 149–152) e Marconi (2007).

41. Spaziante (2007, pp. 49–52).

42. Spaziante (2007, p. 54–58; 2009; 2013).

2.2. L'enunciazione o il luogo del disco

Un primo distinguo utile che è possibile operare, all'interno del campo delle musiche mediate, è tra suono acustico–naturale, che viene catturato attraverso la registrazione, e suono che, registrato e mediato da tale registrazione, viene riprodotto. Stabilendo un parallelo tecnico tra mediazione (e messa in discorso) filmica e fonografica, è possibile per entrambi gli ambiti parlare di “inquadratura” come cornice di pertinentizzazione (come insegna molto bene l'arte delle avanguardie novecentesche): ciò che sta dentro l'inquadratura — duplice, camera (in entrata) e schermo (in uscita) — è cinema, ciò che sta fuori no; ciò che sta dentro l'inquadratura fonografica — duplice, microfono e altoparlante — è musica, ciò che sta fuori no. Se Christian Metz (1972) ha proposto, sulla scorta dell'estetica di Étienne Souriau, una distinzione tra “materiale profilmico” (ciò che, appunto, sta dentro l'inquadratura) e “linguaggio cinematografico” (le tecniche atte a manipolarne la visione), è possibile, allora, parlare di materiale *prosonico*⁴³ (i suoni registrati) e di linguaggio *fonografico* (la loro manipolazione o creazione *tout court* in quanto oggetti sonori).

Un secondo distinguo utile è tra musiche *registrate* e musiche *acusmatiche*; si tratta di una distinzione di tipo puramente estetico (e, se si vuole, emico)⁴⁴ e non tecnico (entrambe le musiche sono parimenti fissate su supporto fonografico). Le musiche registrate si danno come ripresentificazione di un evento sonoro passato; raccontano di un suono, proveniente dal mondo, in terza persona (“costui, costoro stavano suonando così”; diegesi, enunciato enunciato). Un classico esempio è un disco che contiene la registrazione di un concerto dal vivo; ma si può pensare anche alla prima registrazione effettuata nel 1877 da Edison con il suo fonografo (una strofa dalla filastrocca *Mary had a little lamb*) e che segna, come detto, l'avvio dell'epoca delle musiche mediate propriamente dette. Le musiche acusmatiche, al contrario, non intendono essere la riproposizione di un “già accaduto”, ma *avvengono* nel momento stesso in cui vengono riprodotte o, meglio, in cui vengono suonate, ossia nel momento in cui fuoriescono dalle casse dell'altoparlante; sono musiche che dicono “io (sono) suono” (enunciazione enunciata), che si pongono non come rappresentazione del mondo, ma come frammento di mondo (mimesi), non suono proveniente dal mondo, ma mondo–suono. Un classico esempio è una qualsiasi opera fonografica prodotta da uno dei compositori che hanno animato l'avanguardia musicale modernista nove-

43. Termine che si ritrova, con esplicito riferimento a Metz, anche in Paget e Roscoe (2006).

44. Relativa ai significati attribuiti da un soggetto coinvolto nel fenomeno o comunque situato all'interno della cultura oggetto dell'analisi, secondo la terminologia di Kenneth L. Pike (1954; che contrappone all'emico l'etico, su modello della dicotomia fonemico vs. fonetico).

centesca, come il già citato *Gesang* di Stockhausen, in cui la manipolazione della materia sonora non è accidente tecnico, ma costituisce il fulcro estetico dell'opera.

Riprendendo Louis Marin (1994), le musiche registrate sarebbero transitive o trasparenti, quelle acusmatiche riflessive o opache; sono proprio questi i termini con cui Bolter e Grusin si riferiscono rispettivamente alle caratteristiche di immediatezza e ipermediazione (cfr. par. 1.1). Le musiche acusmatiche, cioè, ipermedialmente, si compiacciono del proprio apparato tecnico, al quale in qualche modo si riducono, vivendo solo per suo tramite. Più in generale, però, va sottolineato come, laddove una musica mediata (sia essa intesa come rispondente a un'estetica registrata o acusmatica) renda individuabile una distinzione di livelli, uno scarto tra prosonico e fonografico, ossia tra suono (che si propone come) naturale e sua manipolazione (attraverso il linguaggio delle tecniche fonografiche), ovvero quando la registrazione cessa di essere mera pellicola trasparente dietro la quale sta il suono e diventa essa stesso "strumento suonato" come gli altri, la musica finisce non solo con il rappresentare un suono ma anche *la rappresentazione di quel suono*. In altri termini, l'enunciazione della musica mediata è sempre, almeno in potenza, enunciazione al quadrato, rimediazione di un'enunciazione. Giacché qualsiasi disco "non riproduce nulla, se non se stesso" (Fabbri F. 2002a, p. 153)⁴⁵.

2.3. L'enunciazione impersonale

L'idea della mediazione fonografica come regolazione dell'udibilità della messa in scena del suono in quanto fissato (e, quindi, della musica in quanto apparato tecnico), ovvero come metadiscorsività e autoreferenza, non può non richiamare alla mente la nozione di racconto così come articolata da Genette (1972), da una parte, e la teoria dell'enunciazione filmica proposta da Metz (1991), dall'altra. Partiamo dall'ultimo caso per risalire al primo⁴⁶.

Metz propone, con riferimento al cinema, la nozione di "enunciazione impersonale", ovvero un'enunciazione non modellata su quella di stam-

45. L'affermazione di Franco Fabbri riecheggia quella, celebre, di Luciano Berio secondo cui "la musica elettronica in un certo senso 'non esiste' più perché è dappertutto e fa parte del pensare musicale di tutti i giorni. Possiamo descriverne le tecniche specifiche ma non possiamo porla come antitesi ad altri modi e concezioni della fabbrica musicale" (in Pousseur 1976, p. VII). Su come, a partire dalla dialettica registrato vs. acusmatico, la tecnologia fonografica abbia generato non una ma una pluralità di "culture dell'ascolto" si veda Dotto (2019).

46. Oltre che in Manetti (2008, pp. 167–196), è particolarmente efficace la ricostruzione del dibattito sull'enunciazione filmica presentata in Eugeni (2002). Nel costruire la sua argomentazione, Metz polemizza con le proposte di Francesco Casetti (cfr. *infra*) e, *en passant*, anche con Genette; qui, sulla scorta di Eugeni, si proverà a conciliare le diverse posizioni in campo.

po linguistico (Benveniste, Greimas), non antropoide e non deittica, ma metadiscorsiva⁴⁷. Si chiede Metz (1991, p. 19):

Che cos'è in fondo l'enunciazione? È [...] la capacità di molti enunciati di piegarsi qua e là, di apparire qua e là come in rilievo, di desquamarsi di una loro sottile pellicola che reca incise alcune indicazioni di un'altra natura (o di un altro livello), concernenti la produzione e non il prodotto, o, se si vuole, inserite nel prodotto dall'estremo opposto. L'enunciazione è l'atto semiologico attraverso il quale alcune parti di un testo ci parlano di quel testo come di un atto.

Seguendo e riformulando in termini musicali le parole di Metz, il suono fonografico, vettore sonoro che proviene dalla casse dell'altoparlante, è un "film per le orecchie"⁴⁸ che giunge a noi (*cible*, "destinazione, mira", nei termini metziani; al posto di destinatario–enunciario) attraverso una inquadratura fonografica (*foyer*, "origine, fonte", in luogo di mittente–enunciatore). Parafrasando Paolo Peverini (2004, p. 92), "l'enunciatore non è un essere umano o un suo simulacro, ma il [...] [supporto fonografico stesso], inteso come macchina, insieme di apparati e pratiche finalizzati alla produzione del senso". All'interno dei popular music studies, nozioni come quelle di "sound-box" (Moore e Dockwray 2010), "vocal staging" (Lacasse 2000a), "phonographic staging" (Lacasse 2005) e "aural staging" (Tagg 2012) indicano proprio la *mise-en-scène* della *virtual audio reality* creata dal suono fonografico, ossia, "il posizionamento di suoni diversi in diversi (o in simili) tipi di spazio acustico, sia in relazione l'uno con l'altro, sia nel loro insieme in relazione all'ascoltatore"⁴⁹.

Metz propone un "rifiuto di una lista chiusa di configurazioni enunciazionali a favore di una lista aperta di figure" (Eugeni 2002, p. 53); per cui l'enunciazione, intesa come vettore verso il fuori schermo, si dà sempre e solo in quanto fenomeno "meta-" (e che, del resto, caratterizza *non tutti*, ma solo "molti enunciati", nelle parole dello studioso francese), attraverso figure quali voci e sguardi in macchina, scritte rivolte al pubblico, messe in scena di schermi secondi ecc. Sono questi, per Metz, i momenti di ripiegamento riflessivo del film su se stesso, che possono avvenire, quindi, sia sul livello

47. Una prima formulazione della teoria si trova già in Metz (1987), di cui il volume pubblicato nel 1991 riprende anche il titolo.

48. Espressione, cara al mondo della musica acusmatica, impiegata da Frank Zappa ("a movie for your ears") nelle note di copertina dell'album *Hot Rats* (Bizarre/Reprise, 1969); si veda la serie di CD *Cinéma pour l'oreille* curata da Jerome Noetinger (1992–2002, Metamkine). Un altro musicista, Elio Martusciello (2000), per descrivere un altro disco di Zappa, *Lumpy Gravy* (1968, Verve), in cui si passa con fluidità da un regime di musica registrata (riproduzione di suoni acustici) a uno di musica acusmatica (produzione di suoni squisitamente fonografici), parla di "dispositivo di superficie": un involucro stratificato ma vuoto, dentro il quale *non c'è niente*, perché il suono si dà tutto nel suo accadere *hic et nunc* al cospetto dell'ascoltatore.

49. Tagg (*ivi*, p. 22).

del profilmico (i materiali dell'inquadratura come cose del mondo), sia del linguaggio cinematografico (effetti ottici, montaggio ecc. che si applicano ai materiali profilmici). Per quanto riguarda la musica, potremo parlare, allora, di strategie metamusicali: avremo un'enunciazione enunciata sul piano del prosonico, per esempio al livello delle liriche (come nel caso di una canzone che alluda a se stessa) o di scarti intertestuali (una citazione sonora "virgolettata", messa in evidenza come riconoscibile, che "strizza l'occhio" all'ascoltatore) e, dall'altra, un *embrayage* sul piano fonografico, laddove si dia uno scarto tra suono naturale e suono manipolato (si veda il caso della *mise en abyme* del processo di registrazione o riproduzione del disco stesso, all'interno di un brano)⁵⁰.

2.4. Il recupero della dimensione simulacrale

Un'impostazione come quella di Metz rischia letteralmente di schiacciare l'enunciazione sul testo, riducendo la prima al secondo fino a fare coincidere del tutto le due cose. Vi è il rischio, cioè, di una "riduzione trascendentale di tipo fenomenologico" (Eugeni 2002, p. 52), ovvero della mancanza di uno scambio tra un "io" e un "tu": non vi è comunicazione tra due soggetti perché l'autore "manda al suo posto" l'opera, il film, esso stesso enunciazione in quanto processo, in quanto macchina, insieme di apparati tecnici, che si autodesigna perché "c'è solo lui", opposto a uno spettatore empirico. È questo, infatti, proprio il punto più criticato della teoria metziana; per esempio, da Jacques Fontanille (1994), che suggerisce di reintrodurre il concetto di simulacro testuale in senso greimasiano. Partendo da Metz, passando per Fontanille, e per la semiopragmatica di Roger Odin (2000), è possibile, come mostra Ruggero Eugeni (*ivi*, pp. 56–57), giungere a una teoria dell'enunciazione filmica "non eretica" e allo stesso tempo capace di rendere conto delle specificità dei testi filmici.

Una volta ammesso che il film è, nel suo effettivo svolgimento, una macchina "impersonale" [è questa la proposta di Metz], occorrerà ammettere che i film tendono a personalizzare la relazione tra il film e lo spettatore, mediante la costruzione di alcuni simulacri del proprio svolgersi che investono la situazione spettatoriale di sensi e determinazioni immaginarie [la proposta di integrazione simulacrale avanzata da Fontanille]. Tra queste sono molto frequenti determinazioni antropomorfe, tali per cui lo spettatore è invitato a immaginare la propria relazione con il film

50. L'enunciazione impersonale di Metz gioca un ruolo centrale nella proposta di Claudio Paolucci (2020), che si presenta come un ripensamento sistematico delle teorie dell'enunciazione in ambito linguistico, semiotico e filosofico. Paolucci, peraltro, propone come paradigmatico proprio un esempio musicale: il brano *Wish You Were Here* dei Pink Floyd, tratto dal disco omonimo (1975, Harvest/EMI/Columbia/Sony).

che scorre sullo schermo come una relazione personale con un soggetto che gli parla, gli racconta, si confida con lui, ecc [si tratta della "fittizzazione dei poli della comunicazione", nei termini di Odin]. Partono di qui almeno due direzioni di ricerca. Per un verso occorre esaminare quali forme espressive sono state assunte dai luoghi di "ripiegamento enunciazionale" del film [abbiamo proposto alcuni esempi in ambito musicale, sul modello di quelli proposti da Metz]. Per altro verso occorre analizzare quali forme contenutistiche ha assunto la relazione tra film e spettatore, esaminando quali modelli di relazione socialmente sanciti sono stati assunti dal film per dare forma alla relazione con il proprio spettatore [i "modi di produzione del senso" nei termini di Odin; per esempio, il "modo documentaristico"]. Si tratta a ben vedere di un problema molto vicino a quello messo a fuoco da Michail Bachtin nella sua analisi dei generi letterari.

È in questa "relazione [dello spettatore] con il film che scorre sullo schermo come una relazione personale con un soggetto che gli parla, gli racconta" che possiamo agganciare, all'interno della nostra teoria dell'enunciazione fonografica modellata su quella metziana, le categorie della narratologia tradizionale (non a caso, per decenni, fertilmente applicate da teorici del cinema e critici cinematografici).

Una delle tre nozioni di racconto individuate da Gérard Genette (1972), la "narrazione", è relativa alla sua funzione strettamente comunicativa, ovvero al racconto come atto di enunciazione: la narrazione genera il "racconto" (inteso in senso stretto come significazione, ossia gli eventi per come ci vengono raccontati-presentati; intreccio, *plot*), da cui possiamo ricostruire la "storia" (il racconto come contenuto, gli eventi nella loro ricostruzione cronologica-lineare; *fabula*, *story*). Il racconto, inteso come storia e immaginabile come proliferazione linguistica di un enunciato di base ("Marcel diventa scrittore", nel caso della *Recherche* di Proust, testo utilizzato dal narratologo francese come banco di prova per le sue teorizzazioni), è scomponibile secondo le categorie dell'analisi verbale, ovvero "tempo", "modo" e "voce". Se il tempo pertiene alla relazione tra tempo della storia e tempo del racconto, secondo rapporti di ordine, durata e frequenza degli eventi, il modo riguarda le forme e i gradi di regolazione della rappresentazione narrativa, ovvero *come* le cose vengono raccontate, da che distanza (contrapposizione tra diegesi-*telling* e mimesi-*showing*) e con che prospettiva (con che punto di vista, secondo diversi gradi di focalizzazione tra narratore e personaggio interno alla storia). Per Genette, il modo ha a che fare con l'articolazione della competenza cognitiva e *non* rientra strettamente nelle questioni enunciative; ambito invece questo calato nella dimensione della voce. La voce riguarda i modi in cui la narrazione è implicata nel racconto, ovvero il rapporto tra narrazione e storia e tra narrazione e racconto; si tratta della questione del *chi* racconta e *come* lo racconta, secondo le categorie del tempo della narrazione (quand'è che il narratore scrive il racconto,

rispetto agli eventi della storia?), del livello narrativo o diegetico (si verificano casi di incastonatura, ovvero di un personaggio che diventa a sua volta narratore di una storia?) e della persona (l'atteggiamento narrativo, ovvero se il narratore sia o meno anche uno dei personaggi)⁵¹.

2.5. Le configurazioni enunciative dello sguardo filmico

Seguendo le riflessioni post-genetteane sull'enunciazione in ambito filmico, e specialmente quelle di Francesco Casetti (1986)⁵², pare pertinente, ai nostri fini, includere, all'interno del nostro orizzonte teorico, non solo la categoria della voce, ma anche quella del modo. Il punto di vista, che in Genette è implicato nell'enunciazione solo se facente parte dell'istanza di enunciazione, è infatti il perno su cui si installa l'istanza enunciativa filmica: *lo sguardo* della macchina da presa, cioè, *produce* l'immagine e la presenta allo spettatore; il film si presenta da sé, metareferenzialmente, "eccomi, ti presento me stesso"⁵³. In questi termini, il film, dispositivo fenomenologicamente solipsistico in Metz, diventa una produzione a due, la relazione tra "l'occhio della macchina da presa, che è di per sé l'occhio del soggetto enunciatore" (Bertetti 2013, p. 156), e spettatore ideale o modello⁵⁴. Casetti (*ivi*, pp. 64–70) si spinge a individuare quattro diverse "configurazioni enunciative" (enunciative ed enunciazionali), associate a quattro diversi "tipi di sguardo" rinvenibili nel film, alle quali corrisponderebbero precise organizzazioni deittico-pronominali:

1. Inquadrature oggettive: IO (enunciatore) e TE (enunciatario) guardiamo LUI (enunciato, personaggio, film).
2. Interpellazioni: IO e LUI guardiamo TE, te che sei destinato in seguito a guardare.
3. Inquadrature soggettive: TU e LUI vedete ciò che IO vi mostro.

51. Genette si occupa anche del "narratorio", ovvero del lettore "implicito" (nei termini di Wayne Booth, Maria Corti, Seymour Chatman, Wolfgang Iser; si veda Eco 1990) o "modello" (Eco 1979).

52. Una prima formulazione di queste riflessioni si trova già in Casetti (1983). Si veda anche Casetti (1998; part., pp. 49–56, 137, 139, 156), ossia l'edizione inglese del testo (con una introduzione firmata, peraltro, da Metz).

53. La centralità del punto di vista nel racconto filmico ha fatto sì che, in qualche modo sulla scia di Metz, una certa "confusione tra voce e modo si ritrova in molti studiosi che si sono occupati dell'enunciazione cinematografica" (Bertetti 2013, p. 156). Per quanto nel racconto filmico, tecnicamente, il modo determini o comunque inglobi la voce, i due livelli vanno tenuti distinti; risulta più interessante, semmai, identificare le articolazioni attraverso cui può darsi una scollatura tra i due piani (cfr. *infra*).

54. Gianfranco Bettetini (1984) parla, a tale proposito, di "conversazione audiovisiva"; Gilles Deleuze (1983), riprendendo una suggestione di Pier Paolo Pasolini, di "discorso indiretto libero".

4. Oggettive irreali (angolazioni rare d'autore, non riconducibili ad un personaggio, ed altre costruzioni dello stesso genere): Come se TU fossi ME⁵⁵.

Se appare piuttosto semplice individuare la maniera in cui oggettive e soggettive tradizionalmente intese si danno allo sguardo dello spettatore, *de facto* formandolo, indirizzandolo visivamente, cognitivamente e patematicamente⁵⁶, va fatta una precisazione sulla natura delle altre due configurazioni. Esempi di interpellazioni sono, come detto, sguardi in camera, appelli verbali e scritte rivolti allo spettatore. Le oggettive irreali sono modalità in cui, nel mostrare ciò di cui dà visibilità, l'inquadratura mostra se stessa come risultato di uno sguardo che è possibile solo in quanto produzione di un apparato tecnico: tipicamente, si tratta di movimenti di macchina "irrealistici", basati su una qualche idea di ribaltamento della visione o di scavalco della prospettiva e della misura umana. Entrambe — da una parte (interpellazioni), mostrando che vi è una enunciazione (perché si convoca esplicitamente uno dei due poli del processo comunicativo-discorsivo, l'enunciario) e, dall'altra (oggettive irreali), rendendo manifesto come *solo tramite un processo* di enunciazione sia possibile l'esistenza di quell'enunciato che è il film — rientrano in quelle "ripiegature riflessive del film su se stesso" di cui parla Metz⁵⁷.

55. Si propone qui la sintesi presentata in Bertetti (2013, p. 157).

56. Le oggettive costituiscono la norma del cinema narrativo classico, con la cornice disegnata dall'inquadratura a definire una prospettiva oggettivante attraverso cui cose ed eventi sono mostrati "in terza persona". Le soggettive prevedono che lo sguardo della camera si presenti come del tutto sovrapponibile alla visione che del mondo filmico sottoposto alla vista dello spettatore ha un personaggio della storia raccontata dal film.

57. Vale la pena di riportare le definizioni che, nell'edizione inglese del testo (1998), Casetti dà di queste due configurazioni (nel volume, l'oggettiva irreali diventa una "impossible objective view" o "impossible objective configuration", mentre l'espressione "unreal objective view", più fedele all'originale italiano, viene impiegata soltanto una volta; nota 16, p. 156). "Interpellation: The recognition by the film of someone outside the text to whom the film makes a direct appeal, 'hailing' this 'you' in the form of an aside; the enunciator, in the form of a narrator, a voice-over, titles, or the like, that directly addresses the spectator. Addressing an offscreen space that can never be made visible, interpellation can be considered a gaze without effect" (p. 138). In questa categoria, in quanto appello diretto allo spettatore, è chiaramente incluso lo sguardo in camera ("look into camera"). "Impossible objective view: A configuration that, due to incongruous camera angles, colors, etc., does not allow the view to be attributed to any human character. Here the work of the technical apparatus is obvious, and the film's self-construction and self-offering are made explicit by the camera blatantly presenting its own functioning; the enunciator is figurativized in the camera itself: 'What you see, is thanks to me.' This configuration involves total *seeing*, metadiscursive *knowing*, and absolute *believing*" (pp. 137–138). Per un approfondimento delle assiologie visive-cognitive-epistemiche implicate nelle quattro diverse configurazioni casettiane si veda, sempre nell'edizione inglese del testo, la tab. n. 1 (p. 71). Vale la pena di riportare qui anche alcuni casi analizzati da Casetti per discutere della oggettiva impossibile: la visione aerea di *The Kid from Spain* (Leo McCarey, 1932); la morte di Horace in *The Little Foxes* (William Wyler, 1941); la carrellata all'indietro di *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939); la falsa soggettiva di apertura in *Fury* (Fritz Lang, 1936); alcuni passaggi chiave di *Él* (Luis Buñuel, 1952). Aggiungiamo: due casi straordinariamente paradigmatici di oggettiva impossibile sono gli

2.6. Dal punto di vista al punto di ascolto

Con tutte le cautele del caso (dettate, per esempio, dalla problematicità di un'opposizione come registrato vs. fonografico, che qui si sta cercando di articolare e precisare), è possibile tentare una traduzione — squisitamente esemplificativa, di valore euristico e non dizionariale — della tetratipologia cassetiana con riferimento alla musica mediata. Passando, così, da un'idea di punto di vista a una di *punto di ascolto*.

- *Oggettive*: io inquadratura fonografica ti presento me stessa in quanto resoconto di eventi sonori che sono accaduti in passato (io, vetro che si pone come trasparente, ne sono la testimonianza fedele; “costui, costoro stavano suonando così”). Pensiamo alla registrazione di un concerto dal vivo: abbiamo a che fare con un *débrayage* enunciativo e con un enunciato enunciato sul piano prosonico (in regime di musica registrata).
- *Interpellazioni*: io inquadratura fonografica ti presento me stessa “attraverso lo specchio” e mi rivolgo a te (“hey, senti qui”) attraverso le parole delle liriche (su modello dell'apostrofe al lettore, dello sguardo in camera, del *voice over* filmico o delle scritte indirizzate allo spettatore) o raccontandoti di un'altra musica che ti invito a riconoscere (secondo i diversi gradi dell'intertestualità, ossia della presenza di un testo all'interno di un altro; “facendoti l'occholino”, su modello della *mise en abyme* del film nel film). Appare qui centrale la dimensione aspettuale, ossia quella del “modo del tempo”; la duratività o, al contrario, la puntualità della convocazione diretta dell'ascoltatore (e la sua eventuale incorniciatura all'interno di una precedente istanza dell'enunciazione, di tipo non dialogico e oggettivante) decidono se, di volta in volta, si possa trattare di un *débrayage* enunciazionale e di una enunciazione enunciata sul piano prosonico, in regime di musica registrata, o di un *embrayage* prosonico (sempre in regime di musica registrata). In altri termini, in quanto effetto di ritorno a qualcosa, l'*embrayage* si dà solo in riferimento a una supposta “andata”, a un allontanamento da questo supposto qualcosa⁵⁸. Per fare un paragone

spiazzanti giochi visivo-cognitivi, entrambi propiziati dalla presenza di uno specchio, proposti nella sequenza iniziale del trasloco in *Ghost* (Jerry Zucker, 1990) e in quella, sempre iniziale, della corsa lungo il corridoio, verso il bagno, in *Contact* (Robert Zemeckis, 1997).

58. Nei termini della semiotica attanziale di Greimas e Fontanille, l'interpellazione filmica andrebbe considerata come quel caso in cui un personaggio del film si propone come un “attante osservatore” (colui che osserva qualcosa; Greimas e Courtés 1979, *ad vocem*, pp. 231–232) che rimanda a un “attante informatore” (il qualcosa oggetto di quello sguardo; *ad vocem*, p. 159) che è “impossibile” (ossia, noi spettatori), perché non includibile all'interno dell'enunciato (se non virtualmente, attraverso la deissi spaziale cui l'osservatore stesso allude).

con il regime filmico: un film interamente girato in soggettiva (come il classico *Lady in the Lake*, di Robert Montgomery, 1947) implica che ogni appello diretto al personaggio attraverso i cui occhi si dà la visione del film — e che è il film — coincida con un appello allo spettatore e, in tal caso, avremo un *débrayage* enunciazionale; un appello allo spettatore che rompa la quarta parete in un film per il resto oggettivante e in terza persona (per esempio, tra i tantissimi possibili, lo sguardo in camera e gli ammiccamenti indirizzati allo spettatore di Marty Feldman/Igor in *Young Frankenstein* di Mel Brooks, 1974)⁵⁹ è classicamente un *embrayage*⁶⁰.

- *Soggettive*: io inquadratura fonografica mi ti mostro “specchiandomi”, mi presento a te in quanto evento sonoro che accade qui e ora (“io (sono) suono”), rendendoti partecipe del mondo dei suoni in quanto tali. Pensiamo alle opere fonografiche del modernismo musicale novecentesco: abbiamo qui un *débrayage* enunciazionale e una enunciazione enunciata sul piano fonografico (in regime di musica acusmatica; “ascolto ridotto”, ossia ascolto del suono in sé e per sé, nei termini di Pierre Schaeffer)⁶¹.
- *Oggettive irreali*: io inquadratura fonografica mi presento a te in quanto tecnologia, ovvero ti presento me stessa “al di qua dello specchio”, svelandoti il mio funzionamento (su modello dei “salti di pellicola, fruscii, audio in asincrono” di quel cinema che si pone come “*rienun-ciazione del passato nel presente*”)⁶², mostrandoti i miei meccanismi interni (“io sono un apparato tecnico”), facendoti sentire lo scarto tra prosonico (suoni naturali, registrati) e fonografico (suoni manipolati) o, anche, tra diversi piani fonografici. Pensiamo a quei casi in cui, all’interno di un brano, si mette fonograficamente in scena lo stesso processo di registrazione o riproduzione del suono: abbiamo qui un *embrayage* fonografico (ossia una situazione di dinamismo tra musica registrata e acusmatica)⁶³.

59. In termini greimasiani–fontanilleani (Greimas e Courtés 1979, p. 232), nel guardare in camera, Igor si pone come “astante” (ossia, attante osservatore attualizzato nell’enunciato) e, nel rivolgere la parola allo spettatore, si pone come “testimone” (ossia, attante narratore).

60. Per quanto pure questa proposta sia stata pensata a partire dalle musiche mediate, si presume che i primi due tipi di configurazioni qui individuati possano essere applicabili anche alla musica non mediata.

61. Cfr. par. 1.2. A proposito degli inserti concreti presenti nel brano *Alan’s Psychedelic Breakfast* dei Pink Floyd (*Atom Heart Mother*, 1970, Harvest/Capital) Spaziente (2005; 2009, p. 288) parla di “soggettiva sonora”.

62. Virgolettati tratti da Panosetti (2014, pp. 182, 180). L’autrice si riferisce in particolare al film *The Artist* di Michel Hazanavicius (2011), in cui “a essere riattivata non è la visione di un film degli anni Venti, ma la visione di un film negli anni Venti” (p. 182).

63. A proposito degli effetti di *radio switch* all’interno dei brani di Uwe Schmidt/*Atom Heart* a

Più che dare seguito a una — comunque innegabile — ossessione tassonomica, e quindi proporre ulteriori esempi per ciascuna delle quattro tipologie individuate (peraltro a fronte della consapevolezza che difficilmente queste si presentano in maniera “pura”), è forse più interessante vedere all’opera la tematizzazione di queste opposizioni; i momenti, cioè, in cui i regimi tecnici ed estetici per un istante collassano, vengono forzati, vengono piegati per mostrare — meglio, far sentire — la loro natura convenzionale, di artificio, effetto di senso, finendo con il dare ragione all’intuizione di Metz per cui l’enunciazione si dà davvero solo quando viene messa in discussione in quanto regime naturale di discorso e si registra un qualche tipo di passaggio, dislivello, disallineamento (del resto, Jakobson definiva *shifters* le voci deittiche che contraddistinguono i meccanismi dell’enunciazione). Vediamo due esempi soltanto, paradigmatici nel loro presentarsi come perfette costruzioni non solo metamusicali, ma metafonografiche.

Mettendo in riproduzione il brano *I Am Sitting in a Room* di Alvin Lucier (1969)⁶⁴, l’ascoltatore sente la voce del compositore che gli/le si rivolge parlando in prima persona:

I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhhhh... rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity nnn... not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to sssssss... smooth out any irregularities my speech might have.

Come spiega lo stesso Lucier, al di là delle intenzioni addotte (“ripulire” la propria voce dalla leggera balbuzie di cui soffre) o interpretate (si tratta dell’opera sonora giudicata, per antonomasia, la dimostrazione della non neutralità dei processi di mediazione), il brano è costituito da una serie di *registrazioni di una registrazione*, a partire da una prima e originaria in cui egli ha semplicemente registrato la propria voce stando seduto al centro di una stanza. La seconda registrazione ha per oggetto — registrerà — la riproduzione attraverso degli altoparlanti di quella prima registrazione, la terza ha per oggetto la seconda, ossia la registrazione della prima registrazione riprodotta, e così via, per un totale di 32 volte. Le registrazioni sono inserite una dopo l’altra senza soluzione di continuità, finché la voce e le

nome Señor Coconut y su Conjunto (in particolare nel disco *El Baile Alemán*, 2000, Emperor Norton) Spaziante (2007) parla di “metamusica”, “mise en abyme sonora” e “trompe-l’oreille” (pp. 57–58). Altri esempi simili sono discussi in Marino (2014a).

64. L’opera è stata concepita e realizzata originariamente nel 1969. Qui si fa riferimento alla versione più comunemente disponibile in forma fonografica, registrata nel 1980 e della durata di 45:25 minn. c.ca: Alvin Lucier, *I Am Sitting in a Room* (1981, Lovely Music Ltd.).

parole di Lucier stingono e sono rese sostanzialmente inintelligibili, mentre progressivamente emergono, fino a prevalere del tutto, gli armonici ambientali, rendendo l'ascolto simile a quello di chi si trovi ad ascoltare il canto di una balena. Ai nostri fini, in questa sede: un brano che si è presentato inizialmente come musica registrata (prosonico) e che interpella direttamente l'ascoltatore, in un regime di *débrayage* enunciazionale ed enunciazione enunciata ("mi trovo seduto in una stanza, diversa da quella in cui sei seduto—a/siete seduti adesso"), si è andato trasformando, segmento dopo segmento, in una soggettiva sonora che apre al mondo-suono, al mondo di quei suoni, cioè, possibili solo in quanto frutto del lavoro poietico del linguaggio fonografico.

La dimensione tecnica di mediazione, manipolazione e creazione cui tutto ciò, nel brano di Lucier, allude, ma che non viene mostrata — non viene fatta sentire — in chiaro, la dimensione di cui, cioè, si danno in Lucier soltanto gli esiti (senza mostrarne il *making of*, né sottolinearne le frizioni che ne sono il corollario; stiamo alludendo alla oggettiva irreal), è al centro del vero e proprio gioco metalinguistico e autoironico portato in scena da Todd Rundgren, musicista e produttore pop-rock tra i più innovativi e importanti degli anni Settanta (uno dei riconosciuti "maghi dello studio di registrazione"), nella *Intro* al brano *Breathless* (dall'album *Something/Anything?*, 1972, su etichetta Bearsville). Rundgren prende parola in prima persona:

Before we go any further, I'd like to show you all a game I made up. This game is called "Sounds of the studio", and it can be played with any record including this one. You can play it, uh, with... you can even play it with your favorite record. You may be surprised. Now if you have a pair of headphones you better get 'em out and get 'em cranked up 'cause they're really gonna help you on this one.

L'invito a indossare le cuffie e alzare il volume ha, in effetti, un che di sadico: perché i "suoni dello studio" che il musicista farà ascoltare sono, in verità, rumori dovuti a un cattivo uso degli strumenti e delle tecniche di fonofissazione. Rundgren fa ascoltare dapprima un *hiss* (sibilo, fischio): "It comes on records that were mastered lousy or mono reprocessed for stereo or any number of things". Poi "the sound of bad editing" (il suono di un montaggio [di nastri magnetici] fatto male). E chiude con una *punchline* di sapore anti-tecnofobico: "here's what happens when the machine gains control and mangles your tape", facendo sentire il rumore delle sue dita che pigiano tasti a caso sul banco del mixer. Per vincere il gioco, "all you have to do is find these sounds on the record, and whoever finds the most wins, of course". Rundgren riprende infine a parlare ("But don't..."), ma la sua voce viene bruscamente tagliata dal suono di una puntina del giradischi

che salta, *scratchando* i solchi del vinile e annunciando così il passaggio al brano successivo (*Breathless*).

Conclusioni della Parte I

Verso una pragmatica delle musiche

I musemi come figure

A partire dal 1979, con la sua tesi di dottorato incentrata sull'analisi "al microscopio" della sigla della serie TV *Kojak*, Philip Tagg ha elaborato un metodo, definito "semiotico-ermeneutico", di grande vigore analitico ma, per ammissione del suo stesso autore, così complesso da non poter essere applicato se non a fronte di radicali semplificazioni. Secondo Tagg, per rendere conto della ricchezza del dato musicale, è necessario considerare il più ampio spettro di parametri dell'espressione musicale possibile, non limitandosi a quelli tradizionalmente considerati notazionabili (trascrivibili su spartito) e al centro quindi dell'analisi musicologica tradizionale (definita, come visto, "spartitocentrica"), ma includendo anche quelli, difficilmente notazionabili, eppure centrali nella significazione della musica, relativi alle dimensioni microritmiche (fondamentali nelle musiche di tradizione afroamericana), timbriche e di spazializzazione del suono (fondamentali nelle musiche fonografiche come la popular music). Nelle sue analisi, egli considera quindi aspetti musicali che sono: temporali, melodici, orchestrali, tonali, testurali, dinamici, acustici, elettromusicali e meccanici.

Tagg (1979, p. 71 e sgg.) riprende la nozione di "musema" (*museme*) proposta, su calco di morfema, dal musicologo Charles Seeger nel 1960 ("minimal unit of musical expression" o "meaning") e opera un "confronto interrogativo" (*interobjective comparison*), di sapore decostruzionista⁶⁵: ossia confronta frammenti di brani musicali diversi per i quali si ipotizzano affinità a livello di tratti musicali distintivi. Ricorrendo a parafrasi associative-verbali codificate della singola unità (*visual-verbal associations*; sensazioni, immagini, concetti che ascoltatori e comunità associano a una data musica), si cerca di ricostruire il significato del singolo musema all'interno del brano oggetto dell'analisi. In pratica, si parte da una posizione iconica-antiriduzionista del significato musicale, si traduce cioè musica con altra musica, e poi si traduce quest'ultima in forma verbale.

"Questo metodo va completato a due livelli [...]: con la critica ideologica e con l'analisi dei codici musicali sottoculturali, cioè con nozioni

65. Ringrazio Stefano Jacoviello per la notazione (Torino, Circolo dei Lettori, 24 maggio 2013).

di tipo sociologico” (Sibilla 2003, p. 92). Nei nostri termini, Tagg prova a mettere in luce le microstrutture musicali che si fanno veicolo di connotazioni socioculturali, contribuendo a cristallizzarle nell’immaginario. Nel caso della sigla di *Kojak* “è emerso come la musica rinforzi una visione fondamentalmente monocentrica del mondo e in particolare la credenza [fallacy] secondo cui l’esperienza negativa di un ambiente urbano ostile possa essere superata solo ricorrendo a un atteggiamento individualista di forza bruta ed eroismo solitario [got-it-alone heroism]”. Anche nel caso della megahit degli ABBA *Fernando* (1976), analizzata nel 1981, “prevale una forma simile di monocentrismo, ma la minaccia e la preoccupazione rappresentate dall’oppressione, dalla povertà e dalla ribellione sotto il neocolonialismo vengono scardinate dall’adozione di un atteggiamento ‘turistico’ (sorprendentemente espresso soprattutto nell’organizzazione spaziale della traccia, che presenta dei flauti quena ‘etnici’ ai lati e una voce ‘da Europa occidentale’ in alto al centro [...]) e da reminiscenze nostalgiche che si stagliano sopra un familiare accompagnamento ‘soft disco’ che sa di ‘casa’ (questi elementi prendono poi prepotentemente il sopravvento, in funzione anti-angoscia [Anxiety-dispelling])” (Tagg 1982, p. 62).

Per ammissione dello stesso Tagg (2012, pp. 232–261), la nozione di musema è problematica, data la sua generalità; ma, proprio per questo, è anche capace di rendere conto del ruolo delle configurazioni sonore, di qualsiasi tipo, che, in una data comunità, in un dato momento storico, vengono riconosciute come solidali (ovvero, costituenti unità musicali) e, in quanto tali, significanti, distintive e nominabili. Si tratta, cioè, di elementi cui viene attribuito un significato più o meno preciso e che consentono il riconoscimento del testo in cui sono inseriti, perché rimandano a un sistema di valori, più o meno codificati nell’immaginario sonoro. Esempi di musemi o, meglio, di *museme stacks* (“compound of simultaneously occurring musical sounds; syncrisis”, nella terminologia di Tagg) e *museme strings* (“compound of consecutively occurring musemes”), resi nelle relative associazioni visive-verbali (o più semplicemente verbalizzazioni), sono: *colonialist drum*, *official symphony*, *detective chord*, *anguish*, *mysterious lake*, *dark forest*, *chase*, *magic sound*, *dream*, *Bacharach chord* ecc.

Tagg propone una “prova di commutazione” — si tratta di una delle fasi del confronto interoggettivo, di sapore stavolta fonologico — per determinare i confini di un musema. Variando, iterativamente, uno dei parametri del dato sonoro, si determina se, dove e come si diano variazioni di significato (o se, al contrario, il significato non cambi; in tal caso, aggiungiamo, potremmo parlare di “allo-musemi”, su modello degli allofoni della linguistica). Per esempio, qualora l’accordo di chitarra posto a chiusura del tema dei

film di James Bond⁶⁶ dovesse ricevere un diverso trattamento sonoro (con un tremolo, un delay, suonandolo in stile steel/slide ecc.), esso perderebbe la connotazione di “mistero” cui è associato, acquistando una sfumatura “hawaiana”. Si passerebbe così da un *detective chord* a qualcosa come un *Hawaiian chord*.

In generale, al di là della peculiarità delle denominazioni taggiane, con musema dobbiamo intendere ogni unità musicale sincretica (insieme di tratti fonici, ritmici, timbrici, spaziali; cfr. par. 1.5) distintiva: sono elementi che danno informazioni sulla struttura e la natura del brano, ne rendono intuibile lo svolgimento e ne consentono l’inserimento in un sistema testuale di ordine superiore (stile, genere). Nella nostra prospettiva, scavalcando l’approccio ancora legato a un’idea di codicità che Tagg sembra portare avanti, i musemi sono entità che agiscono sul piano delle forme, sia dell’espressione (i suoni), sia del contenuto (i loro significati), e individuano classi di eventi sonori possibili, non singole occorrenze, non sostanze; si danno cioè indefinite possibili manifestazioni concrete, per esempio, dell’“inseguimento” (*chase*) o del “suono magico” (*magic sound*), diverse, come visto, per uno qualunque dei diversi parametri del dato sonoro–musicale e diverse per le indefinite variazioni individuali offerte al livello della manifestazione.

La teoria di Tagg va certamente *piegata* a questo scopo, ma considerare i musemi come figure, in senso propriamente semiotico, ossia come esito terminale del percorso di convocazione della semantica discorsiva (investimenti semantici delle configurazioni di tratti plastici al livello delle configurazioni discorsive, riconoscibili attraverso una griglia di lettura culturalmente convenzionale)⁶⁷, non figure del mondo fenomenico, però, ma del “mondo musicale”, consentirebbe di ricondurli nel quadro dell’attanzialità e della narratività greimasiane, su modello delle analisi condotte da Eero Tarasti (1994)⁶⁸. Le relazioni tra figure musematiche, e in particolare la loro “opposizionalità” (nei termini dello studioso finlandese, che si è occupato principalmente di temi musicali in contesti classici, tonali e romantici), consentirebbe cioè di ricostruire i programmi narrativi all’interno dei quali esse sarebbero inserite, e il cui percorso coinciderebbe con lo sviluppo stesso del brano.

Lavorare sui musemi come figure musicali consentirebbe di operativizzarli anche alla luce delle categorie della semiotica tensiva (non tanto o non solo nei termini di Fontanille e Zilberberg, 1998); ossia valorizzando il

66. Brano scritto da John Barry, impiegato nei titoli di testa del film *Dr. No* (1962, regia di Terence Young); si veda Tagg (2012, p. 257).

67. Cfr. par. 1.2, nota 15. Si veda Greimas e Courtés (1979, voci “Figura”, “Figurativizzazione”, “Figurativo”, pp. 122–127).

68. Unità di taglia maggiore individuate da altri musicologi e semiologi della musica (*music gestures, topics, tropes*) sembrano poter essere ricondotte, per scomposizione, ai musemi di Tagg.

complesso gioco di vuoti e pieni, protensioni, attese, ripetizioni, variazioni e risoluzioni attraverso cui una data musica, semplicemente nel suo dispiegarsi all'ascolto, istruisce processualmente l'ascoltatore al proprio senso⁶⁹. Da questo punto di vista, per la semiotica è stata fondamentale la lezione di Leonard B. Meyer (1956), ripresa e sviluppata da autori come Luca Marconi (2001) e Daniele Barbieri (2004, 2020).

Dimensione pragmatica e competenza musicale

In una prospettiva che si vuole pragmatica, appare fondamentale l'idea che non tutti i soggetti, al di là delle attestazioni empiriche, abbiano lo stesso accesso al senso dei testi musicali e possano quindi "usarli" nello stesso modo; ovvero, dobbiamo includere nel nostro orizzonte teorico l'idea di diversi possibili livelli di competenza musicale, di diversi possibili tipi e gradi di riconoscimento delle pregnanze che un testo musicale offre al proprio potenziale fruitore.

Gino Stefani è il musicologo che, nel quadro di un approccio pragmatico alle questioni semiotiche della musica (approccio determinato dai suoi interessi primariamente didattico-pedagogici), ha sviluppato la proposta teorica, sotto questo profilo, "più convincente" (Middleton 1990, pp. 244–247). Per Stefani (1982, pp. 9–32)⁷⁰ il senso di un testo musicale è sì radicato nel suo livello immanente, nel dato sonoro, ma è come sovradeterminato dall'uso concreto che se ne fa o, meglio, se ne può fare, e quindi, a monte, dalla messa in gioco, da parte di tutti gli attori coinvolti, di un "sapere, saper-fare e saper-comunicare". I diversi livelli di competenza musicale costituiscono delle "variabili extratestuali" che influenzano tanto il risultato delle attività musicali (in entrata e in uscita, in codifica e decodifica), quanto la possibilità di farne oggetto di discorso (ovvero, di costruire un metalinguaggio a partire da esse, di verbalizzarne l'esperienza). Influenzato dalla tipologia dei codici di Eco, Stefani (*ivi*, p. 13) individua cinque livelli di competenza, che comprendono:

- Codici generali (CG), ossia schemi percettivi e logici, comportamenti antropologici, convenzioni di base con cui interpretiamo qualunque esperienza e quindi anche quella sonora;
- Pratiche sociali (PS) determinate, ossia progetti e modi di produzione materiale o segnica particolari, o in altre parole istituzioni culturali (lingua,

69. La ripetizione rappresenta, sulla scia della lezione di Ruwet, uno dei più precoci interessi della semiotica musicale; si veda Stefani (1973).

70. Si vedano anche Sibilla (2003, pp. 89–90), Marconi e Stefani (1987, pp. 32–35) e Jacoviello (2012, pp. 137–160).

- abbigliamento, lavoro agricolo, lavoro industriale, sport, spettacoli, ecc.), fra cui anche quelle “musicali” (concerto, critica, ecc.);
- Tecniche musicali (TM), ossia teorie, metodi, più o meno specifici ed esclusivi delle pratiche musicali (strumenti, scale, forme compositive, ecc.);
 - Stili (St) d'epoca, di genere, di corrente, d'autore, ossia modi particolari di realizzare tecniche musicali, pratiche sociali e codici generali;
 - Opere (Op) musicali singole, individue, uniche.

A seconda del livello di competenza posseduto dall'ascoltatore, il testo musicale produrrà “strati di significato” diversi. Per quanto i diversi tipi di competenza siano diversamente articolari e valorizzati presso comunità diverse, si danno comunque una competenza “colta”, che “tende a una appropriazione specificamente e autonomamente artistico-estetica del lavoro coi suoni, e quindi ritiene massimamente pertinente il livello Op”, e una competenza “popolare”, che “all'inverso [...] tende [...] a una appropriazione globale ed eteronoma ('funzionale') del lavoro con i suoni” (pp. 25–26)⁷¹. Dalla sovrapposizione di queste due tendenze, intese come aree proiettate sul continuum graduabile della competenza, emerge quella che Stefani chiama “competenza comune” (*ibid.*), la cui massima ampiezza si dà al livello TM, per restringersi “a rombo” sia sul versante CG, sia Op. I livelli di competenza così individuati possono trovare una traduzione in termini sociologici prototipici se intesi come condizioni di possibili usi codificati della musica; si pensi, per esempio, alla celebre proposta di Theodor W. Adorno (1962, pp. 3–25), che individua sei tipi di comportamento musicale (esperto, intuitivo, consumatore, emotivo, risentito, passivo) basati su scelte, inclinazioni e gusti radicati nel grado di competenza del dato musicale posseduto dall'ascoltatore.

Per quanto presenti dei problemi, quantomeno terminologici, nel quadro di una sociosemiotica contemporanea (si veda l'uso del termine “codice”, sostituito dallo stesso Eco con il più elastico modello enciclopedico, 1984), e andrebbe quindi precisato e riformulato, il modello di Stefani (che lo stesso autore definisce “provvisorio”; *ivi*, p. 27) è l'unico che abbia cercato — scavalcando l'approccio strutturalista, ma ponendosi sempre in un quadro semiotico — di rendere conto in maniera sistemica della natura pragmatica della costruzione del significato musicale in quanto *discorso*: circuitazione di senso tra *testi* e *pratiche* e loro *metatesti*.

La sociosemiotica della comunicazione musicale che prospettiamo si innesta sulla semiotica plastico-strutturale jacovielliana (con le integrazioni che si sono proposte: dimensione topologica, enunciazione fonografica, modello delle figure e applicabilità dell'attanzialità e narratività greimasiane); ne considera cioè gli esiti analitici, relativi al livello introversivo della musica,

71. Stefani parla di “codice colto” e “codice popolare” già in (1976, pp. 104–105).

nella loro dialettica con il livello estroversivo, ovvero il piano del confronto dei soggetti con le sostanze, dei testi in situazione d'uso, del significato socioculturale che, nel tempo, viene loro assegnato. Da questo punto di vista, per quanto metodologicamente raramente sovrapponibili, sociosemiotica della musica e popular music studies appaiono discipline solidali: Tagg (2012) delinea i fondamenti di una musicologia per non-musicologi ("a musicology for non-musos"), così come la sociosemiotica della musica dovrebbe essere una semiotica della musica non-musicologica. Entrambi i campi, peraltro, per quanto pure abbiano potuto attingere da una lunga tradizione di studi (da una parte musicologia e studi musicali, dall'altra semiotica e sociosemiotica), si sono visti costretti ad agire, come rimarcato da Middleton (1990), in un sostanziale "vuoto metodologico".

PARTE II

PER UNA SOCIOSEMIOTICA DEI GENERI MUSICALI

Una mela è un frutto; però è anche una cosa gialla rotonda, quando è gialla e rotonda; però è pure dolce, o aspra eccetera. Una mela c'è chi la mangia, chi la gratta per darla al bambino, chi ci fa giocare il cane, chi la fotografa, chi la compra, chi la vende, chi la lascia sull'albero per farla mangiare dai passeri; il verme ci fa la casa dentro e la nonna ci fa la marmellata; oppure la torta di mele; il contadino la dà al maiale e poi la moglie del contadino ci cucina il maiale al forno, con le mele; e in certi posti la mela è un frutto esotico. Per il pittore la mela è una cosa da dipingere o la scusa per provare il giallo nuovo che ha comprato e per i cantanti è una cosa che si mangia passeggiando coi libri di scuola, si mette in tasca o si usa come simbolo di una etichetta discografica; per gli arredatori la mela serve a dare un tocco di luce al tavolo della cucina e per gli amanti dei proverbi è una cosa che non cade mai lontano dall'albero; a qualcuno una mela in testa ha dato un'idea su come funziona il mondo, prima di essere mangiata dalle formiche. Se noi sostituiamo la parola mela con la parola musica o libro, ci rendiamo conto che, quando parliamo di una canzone o di un disco, probabilmente diciamo tutti una cosa diversa, e forse questo spiega tante cose.

Dario Marsic, post su Facebook (2014).

I generi musicali come discorso

3.1. I generi come problema

Con il termine “genere” (dal latino *genus*, affine a *gignere* “generare” e alle voci greche γένος “genere, stirpe”, γένεσις “origine” e γίγνομαι “essere generato, nascere”) si intende un “insieme, raggruppamento concettuale di cose o individui che hanno caratteristiche fondamentali comuni” (Dizionario De Mauro). Genere è pertanto un iponimo di “tipo”, parola attraverso cui si istituiscono esplicitamente affinità e implicitamente differenze tra elementi, attraverso cui cioè si costruiscono “categorie”. Data la generalità della sua funzione, si tratta di una parola polisemica, il cui significato dipende dallo specifico contesto di applicazione; la ritroviamo infatti all’interno di un vasto e diversificato novero di pratiche umane: di genere si parla in riferimento alla biologia, all’alimentazione, all’abbigliamento, alla grammatica, alla retorica, alla matematica, alla filosofia (specialmente quella antica e medievale), alla letteratura, alla pittura, al cinema, all’audiovisivo. E ovviamente alla musica. Di genere si parla, insomma, in riferimento a qualsiasi ambito tipologico e merceologico, a qualsiasi ambito comunicativo e artistico, ed è una nozione teoricamente applicabile a qualsiasi ambito dell’esperienza. Il genere della tassonomia di Linneo non è lo stesso genere di una classifica di Billboard o Last.fm, ma entrambi condividono la funzione di individuare attraverso il proprio nome, allo stesso tempo, un insieme di caratteristiche essenziali (tipo, *type*) e il corpus di elementi (occorrenza o *ratio, token*) che presenta tali caratteristiche. Il genere è un’etichetta linguistica che individua un insieme di elementi accomunati da certe caratteristiche giudicate essenziali¹.

Quella di genere è una nozione che potremmo definire di “secondo livello”, una nozione di grado superiore che serve per parlare di nozioni di grado inferiore o che in qualche modo vi sono comprese, e degli elementi che è possibile ascrivervi. Per questo motivo, ossia poiché strumentale a parlare d’altro, la si adopera spesso senza chiarirne i termini, dandola per

1. Le caratteristiche essenziali, definitorie e motivate, sono contrapposte, in accordo con la filosofia antica e medievale (specialmente la Scolastica), a caratteristiche non essenziali, ovvero accidentali e casuali.

scontata e implicitamente ontologizzandola. Il punto di vista semiotico può essere utile a chiarire la natura del genere, a precisarne la “genericità” e se e in che modo differisca da nozioni simili (per esempio, quella di “stile”), e appare insostituibile nel tentativo di delineare una teoria dei generi musicali capace di rendere conto tanto delle forme (le griglie a uno stesso tempo logico–concettuali e culturali), quanto delle sostanze (le concrete manifestazioni di tali griglie).

La letteratura sull’argomento è sterminata (particolarmente negli ambiti della critica e della storiografia letteraria, della narratologia, degli studi sul cinema) e la sociosemiotica nel suo complesso è leggibile proprio come uno studio dei regimi o generi discorsivi, intesi come inestricabile intreccio di testi, delle loro pratiche di realizzazione e dei loro metatesti, ossia gli enunciati che nel connotarli finiscono con il fissarne le denotazioni (si parla di discorso della pubblicità, del giornalismo, della politica, della religione, della scienza, dell’economia ecc.); eppure, la riflessione teorica sul genere, e in particolare sul genere musicale, da un punto di vista strettamente semiotico appare tutto sommato limitata (nel tempo) e marginale (rispetto all’apparato della disciplina nel suo complesso)². Nelle parole di Tzvetan Todorov (1978, p. 99), “continuare a occuparsi dei generi può apparire ai nostri giorni un passatempo ozioso, se non anacronistico”, eppure la loro complessità e, forse, inesauribilità come campo di riflessione e d’indagine riesce a renderli “cosa nuova” anche agli occhi più smaliziati³.

3.2. Definizioni di genere nei *popular music studies*

Se, da un lato, la storia dei generi musicali è ampiamente investigata (Charlton 1994, Borthwick e Moy 2004, Fabbri F. 2008a), dall’altro, la nozione di genere musicale, ivi inclusa la problematizzazione della sua evoluzione storica (“da Aristotele a Yahoo”)⁴, appare fortemente trascurata da un punto di vista teorico (Fabbri F. 1981, Hamm 1994, Moore 2001, Marx 2008). Ciò non deve sorprendere, per i motivi sopra esposti; ovvero, per la generalità della nozione (posta a uno dei livelli di astrazione maggiore tra quelli attraverso cui è possibile

2. Oltre a Todorov (1978) e Genette (1979), qui a seguire ampiamente citati, si vedano Corti (1972, 1976), Segre (1979) e Genette e Todorov (1986, antologico). Per l’ambito musicale, Sibilla (2003, pp. 31–43; che riprende puntualmente Bettetini e Fumagalli 1998, p. 56) e Tarasti (2015). Più in generale, per una introduzione al problema dei generi (letterari) si veda la sintesi critica — una sorta di mappa delle questioni in campo — approntata da Paolo Bagni (1997).

3. Si veda la chiosa di François Rastier (2001, p. 342) sullo “stupore” di Northrop Frye attorno al sistema dei generi letterari.

4. Fabbri F. (2002b). Nella sua esplorazione delle trasformazioni subite dai generi artistici “nell’era elettronica”, Valentina De Angelis (2000) dedica ampio spazio all’ambito sonoro e musicale (part. pp. 1–17, 145–155, 185–221).

concettualizzare e discorsivizzare la musica) e la sua conseguente ambiguità, e il suo porsi a un livello secondo nei discorsi sulla musica (si usa il genere in maniera strumentale, per parlare della musica su livelli differenti).

Nell'ambito dei popular music studies, se i lavori di Franco Fabbri, lo studioso che più e meglio ha affrontato la questione (non da un punto di vista strettamente semiotico, ma con una sensibilità, oltre che riferimenti, di tipo semiotico), sono informati da un'evidente preoccupazione teorica e di sistematizzazione del campo, gli altri studi sui generi, di orientamento per lo più sociologico, si basano su ricerche empiriche e fanno derivare le osservazioni ed elaborazioni teoriche che propongono "meccanicamente" dai casi di studio presi in esame (Fabbri F. 2012b, p. 180, nota 5). I limiti di molti di questi approcci sono evidenti (in alcuni casi si propone, metastoricamente, il genere come entità data e oggettiva, ontologicizzata, in altri la prospettiva appare, in un modo o nell'altro, fortemente etnocentrica); ma è comunque utile riproporne i punti salienti, soprattutto nell'ottica di una loro riformulazione e sistematizzazione ai fini del delineamento di un approccio che si vuole pragmatico, e che quindi non può prescindere dalla considerazione delle situazioni e dei contesti d'uso (pur con un taglio metodologico differente).

I generi musicali rappresentano un interesse centrale, se non il principale, nella produzione scientifica di Franco Fabbri. Egli definisce il genere come "un insieme di eventi musicali (reali o possibili) il cui corso è governato da un insieme definito di regole socialmente accettate" (1982, p. 52)⁵, ed elenca i seguenti cinque tipi di norme: formali e tecniche, semiotiche⁶, comportamentali, sociali e ideologiche, economiche e giuridiche. Questo insieme di regole individua le dimensioni presenti in ciascun livello di competenza musicale (nei termini di Stefani; cfr. Conclusioni della Parte I); ogni livello, cioè, prevede la conoscenza di tali regole (Fabbri F. 2002a, pp. 65–68). Nel corso del tempo, Fabbri ha arricchito e precisato, soprattutto da un punto di vista terminologico ed epistemologico, la sua teoria, ma l'impianto di base è rimasto immutato (2012a). In risposta alle critiche, di provenienza per lo più sociologica, che ne giudicavano l'approccio come statico, Fabbri ha ribadito la necessità di considerare la tipologia come dinamica e capace di rendere conto della diacronicità dei generi musicali, più che come una griglia incentrata sulla sola dimensione sincronica (2012b). Questo perché

5. La definizione sussume quella di musica proposta da Gino Stefani (in una primissima edizione del suo *Capire la musica* — poi ristampato da Bompiani nel 1985 — edita nel 1978 all'interno della collana Strumenti de "L'Espresso", p. 112): "qualunque tipo di attività intorno a qualunque tipo di eventi sonori".

6. Con questo termine Fabbri intende essenzialmente le norme che regolano il contenuto e la forma delle liriche delle canzoni, il rapporto tra le diverse funzioni comunicative (in senso jakobsoniano) e la prossemica della performance.

le convenzioni accettate da una data comunità che sovrintendono alla formazione e affermazione dei generi, e i prototipi che una data comunità seleziona per epitomizzarli, sono storicamente situati e motivati.

Per Fabian Holt (2007) un genere musicale è un “insieme di codici simbolici che vengono organizzati e codificati all’interno di una rete sociale in uno specifico momento della storia, e i cui confini vengono negoziati, in forma di ontologie multistratificate, da differenti contesti interpretativi [all’interno dei quali il genere viene ricodificato]” (2003, pp. 92–93). Egli distingue tra “generi storici” (*historical genres*) e “generi astratti” (*abstract genres*), questi ultimi posti su un ordine tassonomico maggiore (es. vocal o sacred music); distingue tra “categorie ed etichette merceologiche” (*marketing categories and labels*; es. chill out) e generi musicali in senso stretto; tra *core-boundary genres* (ovvero generi che si definiscono in opposizione ad altri generi; es. secondo Holt, country e jazz in opposizione al rock) e *in-between genres* o *decentred models* (ovvero generi sincretici, composti; es. Latin pop, zydeco, Mexican American popular music). Quest’ultima opposizione appare particolarmente controversa (Marx 2008), dato che la contaminazione sembrerebbe essere, piuttosto, una componente costitutiva della formazione e riformulazione dei generi.

Jennifer C. Lena (2012) identifica quattro forme dominanti (*Avant-garde*, *Scene-based*, *Industry-based* e *Traditionalist*) e due principali traiettorie di sviluppo da una forma alle altre (AgSIT vs. IST; ovvero da *Avant-garde*, a *Scene-based*, a *Industry-Based*, a *Traditionalist*, e da *Industry-based*, a *Scene-based*, a *Traditionalist*) per descrivere come si evolve la musica pop statunitense; ovvero, “come si formano [*cohere*] i generi, [...] come gli stili, le convenzioni e gli scopi vengono cristallizzati al fine di definire le comunità musicali” (p. 23). Al di fuori degli Stati Uniti, Lena identifica una quinta forma, il *Government-purposed genre*, individuata in paesi come Cina, Serbia, Nigeria e Cile. Elenca poi 12 dimensioni attraverso cui si articolano le quattro forme dominanti, comprendenti elementi di natura organizzativa, economica, interpersonale ed estetica. Da ultimo, suggerisce che tre sono le cause che possono bloccare l’emersione / affermazione di un dato genere: “l’assorbimento di uno specifico stile musicale all’interno di stili e tendenze [*streams*] simili [*proximal*]; fattori estetici e sociali che impediscono l’espansione di una data scena musicale presso nuovi pubblici e musicisti; e l’esclusione razzista [*racist exclusion*]” (p. 109).

Sia Keith Negus (1999), sia David Brackett (2002) sottolineano la rilevanza dei valori commerciali e di mercato dei generi musicali, ovvero come questi siano inseriti in un rigido sistema produttivo ed economico (si veda anche Holt 2007, p. 3, 18). D’altra parte, per Negus, i generi, ancor più che uno “specchio della società”, divengono essi stessi un modello sociale. È questo il caso di alcune tra le principali case discografiche (le *major companies*), le

cui sezioni e sottodivisioni interne hanno finito per modellare la propria struttura organizzativa e le proprie dinamiche di funzionamento sulla base del sistema socioculturale implicato dai generi musicali di cui si occupano (es. hip hop). Brackett (2016) ha sviluppato ulteriormente la prospettiva che collega stringenti esigenze economiche, categorizzazioni estetiche e comunità proponendo una storia culturale della codificazione dei generi musicali nel contesto statunitense, con particolare riferimento “alle grandi categorie utilizzate dall’industria musicale, a come queste categorie rispecchino [*map*] determinati aspetti degli stili musicali a partire dalle esigenze di identificazione delle comunità che li fruiscono e a come tali categorie interagiscano con quelle impiegate dalla critica e dai fan” (p. 30).

In Italia, Jacopo Tomatis (2019) ha proposto un’operazione simile in una monumentale storia culturale della canzone italiana, al cui cuore sta la problematizzazione delle nozioni di “cantautore”, “canzone” e “canzone d’autore”.

3.3. Genere e stile: per una definizione operativa

Le evidenze che si possono trarre dagli studi sui generi della popular music che abbiamo brevemente esaminato sono due: la nozione di genere è associata all’esistenza di regole sociali e a fattori culturali, ed è sovrapposta a quella di stile. Partiamo dal secondo punto, il quale ci consente di risalire al primo.

Come suggerisce Gaetano Berruto (2011), la confusione terminologica è grande: registro, genere e stile sono “categorie mal definite”. La questione dell’uso e della contrapposizione di genere e stile — essendo quest’ultimo l’altro grande termine ombrello impiegato per le categorizzazioni musicali — rappresenta un problema non solo terminologico, ma un vero e proprio nodo teorico (anche se, come si vedrà, si tratta più probabilmente di un’aporia). Se i musicologi sembrano preferire il termine stile (a cui subordinano il genere) e sociologi e culturologi il termine genere (a cui subordinano lo stile), nell’uso comune i due termini vengono impiegati indiscriminatamente, come sinonimi di “tipo” di musica (in inglese, si usa generalmente *kind*). La querelle che ha visto protagonisti, da una parte, Allan F. Moore (a sostegno della preminenza dello stile) e, dall’altra, Franco Fabbri e Philip Tagg (a sostegno di quella del genere), è da questo punto di vista assai significativa (se ne trova una sintesi in Moore 2001 e Fabbri F. 2008b). Berruto sembra sostenere una posizione simile a quella della seconda fazione, e così sintetizzabile: il genere è qualcosa “che implica anche gli aspetti culturali, sociali, etnografici e quelli multimodali” (p. 30); è un iperonimo di registro (varietà di lingua) e quest’ultima nozione è parzialmente sovrapponibile

a quella di stile. Se il genere ha un valore funzionale, lo stile ha un valore primariamente linguistico ed estetico.

Si può cercare di fare ordine all'interno di questo campo risalendo a Carl Dahlhaus. Come sintetizza Jeffrey Kallberg (1988, p. 239), secondo il musicologo tedesco “prima del diciannovesimo secolo [...] i generi nascevano dall'unione di una funzione sociale (es. liturgia, festa, ballo) e una norma compositiva, di uno scopo extramusicale e dei mezzi musicali disponibili per adempiervi”. In altre parole, un genere nascerebbe dall'incontro di una forma musicale normata (che possiamo fare coincidere con l'idea di stile) e di una funzione sociale. È solo con la fine del Barocco che la musica si vede lentamente riconosciuta una propria autonomia in quanto pratica e che nasce, quindi, una musica la cui funzione specifica è farsi ascoltare e basta. Per Dahlhaus, il valore sociale dei generi musicali va progressivamente stingendo, particolarmente nel Novecento, lasciando il campo all'individualità dei grandi compositori. François Rastier (2001), riferendosi al campo letterario e quindi retrodatando la scissione tra generi e valori sociali, ne sottolinea il legame strettissimo con un'altra scissione, quella tra stile e genere (il primo, un tempo sussunto dal secondo, viene “liberato”): “sino al Rinascimento, la nozione di stile finisce col ricevere un'accezione generica: serve cioè a classificare e soprattutto a creare gerarchie fra i tipi di discorsi e di testi. [...] La storia dello stile è passata [...] da una mistica delle caste, così com'era riflessa dalla gerarchia dei generi, a una mistica dell'individuo, creatore geniale” (p. 251, 255).

Il *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Sadie et al. 2001) assegna in effetti due domini differenti al genere (voce curata da Robert Pascall) e allo stile (voce curata da Jim Samson): “i generi ci parlano degli uomini che li hanno creati e delle persone che li hanno prontamente accolti, mentre uno stile personale ci parla della visione della vita di quel particolare artista”; “si potrebbe dire che il genere, che lavora sul piano della stabilità, del controllo e della finalità del significato, si opponga alla diversità idiomantica e alle tendenze evolutive caratteristiche sia della forma che dello stile”. In questi termini, il genere rappresenta il dominio del collettivo, lo stile quello dell'individuale. Il *Dizionario* di Greimas (1979) conferma questa compartimentazione, associando al primo “criteri di natura sociolettale” (voce “Genere”, p. 144) e al secondo “la concezione attuale dell'universo idiolettale” (voce “Stile”, p. 341).

Se entrambe le nozioni implicano o, meglio, comprendono regole, lo stile è qualcosa di strettamente inerente al dato musicale, alle sue forme, ai suoi codici (si pensi all'etimo latino di *stilus*, “strumento che lascia una traccia”), e il genere è qualcosa di musicale che chiama in causa il non-musicale, il mondo esterno, che fa appello a forme e codici sociali e culturali (si pensi all'etimo greco, “stirpe”). In conclusione, è possibile fornire una definizione

“atomica” di genere musicale, che renda operative, connettendole, le nozioni fin qui esaminate, ovvero i due diversi livelli di senso legati al genere e allo stile. Un genere musicale è un’etichetta linguistica (un nome) assegnata a un insieme riconoscibile di elementi musicali (uno *stile musicale*, legato a un’estetica musicale) che portano con sé significati e funzioni di tipo sociale e culturale (perché legati a uno *stile socioculturale*, uno stile o forma di vita, cui sovrintende un sistema di valori)⁷.

Una definizione di questo tipo e l’idea, quindi, che lo stile e il genere siano due forme entrambe dotate di cogenza, aventi rispettivamente a che fare con la materia musicale e con i valori socioculturali a essa assegnati, autorizza un paragone con gli *strata* del segno così come concepiti da Hjelmslev (Greimas e Courtés 1979, p. 289): lo stile socioculturale alla base del genere starebbe alla forma del contenuto come lo stile alla forma dell’espressione. Una visualizzazione, naif ma efficace, di questa proporzione si ritrova in un *Internet joke* che, allo scopo di mostrare le differenze tra diversi generi musicali, “fa tradurre” ad alcuni di essi una medesima frase:

Sentence: I saw a flower.

Rap — Yo, I was hangin’ wit my muthafuckin’ homies and we saw a muthafuckin’ flowa’ in a muthafuckin’ garden.

Pop — I saw a flower; I saw a flower, I saw a flower. It had blue petals; blue petals; blue petals.

Rock — In fields where nothing grew but weeds I found a flower at my feet, bending there in my direction.

Emo — I came across a beautiful flower, but it FUCKING DIED.

Metal — AARRSGDYDYSHDH — FLOOOOOWWWWWWW EEEEEEE-RRRRR!!!! AZBSVDHCJSHDBSFKBJANSJD — IN A FIELD!!!!

Country — I was ridin’ a tractor and I was drinkin’ a beer, but then I saw a puny little flower, and I said “Hey, yall! It’s one of dem flowers!”⁸.

7. Sullo stile inteso come insieme di tratti socioculturalmente connotati e definenti si veda Dick Hebdige (1979); si pensi anche la nozione pragmatica di *habitus* elaborata, seppure con differenze, da Charles S. Peirce e Pierre Bourdieu. “Forma di vita” (*Lebensform*) è un termine entrato nel lessico filosofico grazie a Ludwig Wittgenstein, che lo utilizza nelle opere, pubblicate postume, *Investigazioni filosofiche* (1953) e *Della certezza* (1969). Nei termini di Wittgenstein, una forma di vita è la condizione dell’essere che rende possibile il significato: le regole in base alle quali gli esseri umani agiscono — o non agiscono — possono essere comprese solo con riferimento a una specifica forma di vita, che le ha determinate e da cui quindi sono riflesse. Sebbene non sia mai davvero spiegato con chiarezza da Wittgenstein, il termine ha ottenuto un grande successo nel discorso filosofico (es. Giorgio Agamben). Anche gli ultimi sviluppi della semiotica strutturale-generativa hanno recuperato tale nozione; nel 1991 Greimas lo suggerì come argomento per un seminario, che non ebbe mai luogo, e Jacques Fontanille e altri membri della Scuola di Parigi lo hanno sviluppato e semiotizzato. Eric Landowski, tra i fondatori dell’approccio sociosemiotico, lo articola come “stile di vita”. Bruno Latour, filosofo vicino alla semiotica francese, parla di “modi di esistenza”. Per Fontanille una forma di vita è “una deformazione coerente che investe la totalità dei livelli del percorso generativo di un discorso o di un universo semiotico qualsiasi” (2004, p. 409), ossia una sorta di “narrazione incarnata”. Per una trattazione sistematica si veda Fontanille (2015).

8. Fonte: [Pbs.twimg.com](https://www.pbs.twimg.com), bit.ly/1yjt6i.

Si noti come il paragone si riferisca a un genere “segnicamente” inteso come forma musicale (espressione) socioculturalmente connotata e normata (contenuto), ossia al di fuori della sua opposizione con lo stile, inteso come termine concorrente nel designare un “tipo” di musica; questo perché la dicotomia hjelmsleviana non potrebbe rendere conto, a uno stesso tempo, del piano dell’espressione che pertiene al genere e del piano del contenuto che pertiene allo stile. Senza risalire alla teoria degli affetti che, dalla Grecia antica fino al Barocco, ha connesso certe figure musicali a certi sentimenti, si pensi a come Jacoviello (cfr. par. 1.4) assegni un valore semantico, per quanto pure “vuoto”, potenziale, ai contrasti plastici riscontrabili sul piano dell’espressione o a come, similmente, Middleton (1990, pp. 301–310) individui una semantica implicita nella stessa struttura sintattica della musica. Più correttamente, allora, la relazione genere/stile sarà una connotazione (Greimas e Courtés *ivi*, pp. 54–55): la superimposizione di un significato secondo a un sistema segnico già fatto e finito, ovvero la trasformazione di quest’ultimo nel piano dell’espressione (stile) di un sistema di grado superiore (genere).

3.4. Da stile a genere e ritorno

La relazione tra genere e stile non va assolutizzata e va anzi precisata sottolineando come le due nozioni siano fortemente soggette al contesto socioculturale e al momento storico in cui vengono definite e ridefinite. Pure strettamente connessi, genere e stile si sovrappongono solo parzialmente e vedremo come i caratteri stilistici, e più in generale musicali, costituiscano solo una parte degli elementi che contribuiscono alla definizione di un genere musicale (cfr. *infra*, par. 4.5). Il genere comprende lo stile (che ne costituisce una delle componenti), ma non lo subordina (lo stile non è riducibile a una componente del genere, non gli “appartiene”); lo stile è una nozione che potremmo definire crossgenerica⁹. Lo stile di un dato musicista può essere perfettamente riconoscibile al di là dei diversi generi in cui questi si misuri. Musicisti che “appartengono” a generi differenti possono mostrare similarità che ci spingono a includerli nella stessa area stilistica; per esempio, “hardcore” è una nozione stilistica trasversale, impiegata per definire sottogeneri diversi come hardcore punk, hardcore techno, hardcore hip hop (ed è lecito immaginare un hardcore reggae o un hardcore folk).

È possibile fare di uno stile un genere: è quello che è accaduto alla maggior parte delle forme musicali che oggi chiamiamo generi all’interno

9. E, ancora più in generale, crossmaterica o crossmodale. Diciamo di applicare uno “stile” a un testo scritto (come questo documento di Microsoft Word) o a un’immagine (per esempio quando, attraverso maschere e filtri, trasformiamo digitalmente una foto in un quadro espressionista).

della popular music. Ed è in tal senso che Rick Altman (1999) “sostiene in modo convincente che tutte le categorizzazioni che hanno ormai raggiunto lo status di genere sono passate da uno sviluppo che va dall’aggettivo (‘una commedia musicale’) al sostantivo (‘un musical’), mentre molte non hanno mai raggiunto tale canonizzazione” (Forceville 2001, p. 1788); una *musical comedy* è un tipo di commedia, uno stile, un modo di fare una commedia, mentre un *musical* è un genere, un tipo a sé. Con Todorov (1978, p. 101) e Michail Bachtin, possiamo dire che i generi derivano “semplicemente da altri generi”.

Parimenti, per converso, è possibile fare di un genere uno stile. È quanto accade quando diciamo, per esempio, che una data musica è in stile metal, punk o funk; in questi casi, ci stiamo riferendo solo ad alcune caratteristiche formali della musica. Accade lo stesso quando trasformiamo un genere in un aggettivo: definire una musica come *funky jazz* (un jazz “funkeggiante”) non significa situarla all’interno di quel genere o, in altre parole, di quella cultura, ma evidenziare il fatto che essa adoperi, incorpori o imiti alcuni elementi stilistici di quel genere o cultura musicale. Accade lo stesso anche quando trasformiamo un autore in un aggettivo o un verbo (“felliniano” è entrato nei dizionario della lingua italiana).

3.5. I generi come discorso e la loro formazione

Gérard Genette situa stile e genere all’interno dell’architestualità (1979), ossia quella dimensione della transtestualità (la tipologia dei diversi modi e gradi di relazione tra testi)¹⁰ che indica il rapporto di un testo con i testi che gli sono simili, cioè con i testi preesistenti, considerati come tradizione, sistema, e a partire dai quali, in un certo senso, il singolo testo viene formato, generato. Il testo può parlare di altri testi (metatestualità). Può alludere ad altri testi, citarli o plagiarli (intertestualità). Può derivare da altri testi (ipertestualità): può tradurli–trasporli, farne una parodia o una satira (trasformazione); può porsi come loro prosecuzione, può farne un *pastiche* o una caricatura (imitazione). Un testo è sempre accompagnato da elementi che, in modi diversi, lo completano orientandone la lettura (paratestualità). Più in generale, un testo può attingere, senza necessariamente fare riferimento a un testo o testi precisi, al bacino di temi, figure e strutture della tradizione, del sistema a cui intende rifarsi e a cui aspira ad ascriversi. Il testo adamitico non esiste, perché nessun testo si dà come isolato.

10. La nozione di “transtestualità” (Genette 1982) si pone come approfondimento e sviluppo di quelle di “dialogismo” (elaborata negli anni Trenta–Quaranta da Michail Bachtin, 1975), “bricolage” (Lévi–Strauss 1962) e “intertestualità” (elaborata da Julia Kristeva, 1967).

Per quanto Benedetto Croce (1909) abbia negato l'esistenza dei generi, giudicati "pseudoconcetti" privi di fondamento storico e gnoseologico, a favore dell'atto individuale, irripetibile e indivisibile¹¹, e Maurice Blanchot (1959) ne abbia sancito la dissoluzione con il Modernismo (James Joyce, Hermann Broch), è impossibile pensare a un "testo senza genere" (Rastier 1989, p. 97; 2001, p. 342; 2006, p. 21): anche i testi più idiosincratici, proprio trasgredendo la regola, non fanno che renderla visibile (Todorov 1978, p. 100). Ogni testo infatti "enuncia un senso e al contempo le regole mediante cui viene costruito e deve essere fruito. Il genere [...] è costruito come dato, è il termine finale che viene posto come iniziale, è l'effetto di una sua continua ri-generazione" (Marrone 1998, p. 241). I generi, cioè, generano testi (sono "macchine" per generare testi) e sono da questi rigenerati, costituendo un circuito che potremmo definire autopoietico (Maturana e Varela 1980). Todorov cita Friedrich Schlegel: "le specie di poesia sono in senso proprio la poesia stessa" (ivi, p. 101).

La natura semiotica del genere si chiarisce richiamandosi alla nozione di discorso, livello di senso indifferente alle sostanze di manifestazione. "Un testo manifesta un genere discorsivo, ora adeguandosi a esso ora ri-generandolo; un genere, a sua volta, non dipende da tassonomie sociali rigide, fissate una volta e per tutte, ma da modelli sociali in continua trasformazione e in perenne traduzione reciproca" (Marrone 2001, p. XXVII); si parla infatti di "sintassi connotative elastiche" (Landowski 1986, p. 332). Quello dei generi è un campo ideale di incontro tra istanze storiografiche e analisi semiotica sul campo delle dinamiche sociali e culturali. È possibile precisare la relazione genere / discorso come segue: il discorso di un dato genere musicale, per esempio il dubstep, un tipo di musica elettronica (lo chiameremo *discorso-dubstep* o *oggetto-dubstep*) non si esaurisce nel genere musicale, nella musica dubstep (discorso *del* dubstep, in senso stretto, dove il "del" introduce un genitivo epesegetico), ma include anche il discorso *sul* dubstep, ovvero le pratiche discorsive che possiamo definire come meta e paratestuali e paramusicali¹² (tutte le forme di "critica" del dubstep, da quella intesa come "il mezzo mediante il quale ognuno spiega la musica a se stesso"¹³, fino alla storiografia musicale, senza escludere la denominazione stessa del genere, i suoi usi e le sue modifiche). Post-foucaultianamente, sappiamo che parole e cose agiscono reciprocamente le une sulle altre.

11. Rastier (2001, pp. 250–255) riassume l'evoluzione della nozione di "genio" (la genialità) mostrando il legame strettissimo con quella di stile, fino alla riduzione mistica del primo al secondo operata in epoca tardo-romantica. Il genio trascende il sistema tradizionale dei generi, creandone uno proprio, ovvero il proprio stile *unico*.

12. La nozione di "extramusicale" appare problematica (Sorce Keller 2012b). Pertanto alcuni autori, tra cui Franco Fabbri (2012b), preferiscono impiegare, sulla scorta di Philip Tagg e Bob Clarida (2003, p. 271), il termine "paramusicale".

13. Griffiths (2002, p. 997).

I generi esistono, semioticamente e storicamente, anche solo perché se ne è parlato e se ne parla. È in quanto discorso, “codificazione storicamente attestata di proprietà discorsive” (Todorov *ivi*, p. 103), che i generi presiedono alla formazione dei testi e agiscono. Si coagulano a partire dalla selezione di alcuni elementi (gli eventi musicali reali, esistenti, attestati) e dall’individuazione induttiva delle regole che ne sovrintendono alla formazione e combinazione (gli eventi musicali potenziali, ammissibili anche se non attestati, di cui parla Franco Fabbri; cfr. par. 3.2), in base a un principio organizzatore, differenziale e contrastivo che riflette i valori di un dato sistema socioculturale, le sue ideologie. Se i generi letterari rappresentano un’espansione, una “trasformazione o amplificazione” (Todorov *ivi*, pp. 104–105; Rastier 2001, pp. 350–352) di alcuni atti linguistici codificati (il romanzo deriva dall’azione di raccontare), i generi musicali derivano da “atti musicali” per la cui denominazione occorre ricorrere alla postulazione di un verbo implicitamente soggiacente (La Fauci e Mirto 2003): il dubstep, per esempio, deriverebbe dall’azione di “dubsteppare” (“fare dustep”). I generi “trovano la loro origine, semplicemente, nel discorso umano” (Todorov *ivi*, p. 108)¹⁴, e dal discorso umano vengono presi in carico e stabiliti.

La celebre tassonomia borgesiana degli animali (Borges 1942, p. 104), “che il dottor Franz Kuhn attribuisce a un’enciclopedia cinese che s’intitola *Emporio celeste di conoscimenti benevoli*”¹⁵, risulta paradossale, risibile e anche sottilmente inquietante proprio perché le pertinentizzazioni che presuppone non corrispondono a quelle della nostra cultura e della nostra tradizione, al nostro modo di pensare. Michel Foucault vi si ispirò per quel *Le parole e le cose* (1966, pp. 5–14) attraverso cui intendeva ricostruire una storia dell’“ordine delle cose” (questo il titolo di lavorazione dell’opera), ovvero dei nostri schemi di categorizzazione, “i codici fondamentali di una cultura — quelli che ne governano il linguaggio, gli schemi percettivi, gli scambi, le tecniche, i valori, le gerarchie delle sue pratiche” (p. 10). La tassonomia borgesiana è stata richiamata da George Lakoff (1987) e da studi dedicati alle metaclassificazioni musicali (le classificazioni dei generi musicali; Hamm 1994, Dawes 2006), per mostrare le “ambiguità, ridondanze e deficienze” (Borges *ibid.*) con cui ogni classificazione si presenta agli occhi dell’“altro”

14. Qui Todorov sembra voler rendere più generale, desostanzializzare, le considerazioni di Michail Bachtin secondo cui i generi “simulano le varie forme della comunicazione verbale primaria” (1952–1953, p. 289). Anche Enzo Melandri (1980) affronta la questione dei generi, e della loro origine, in quanto dimensione di mediazione — ma problematica, se non impossibile — tra parola / testo e mondo.

15. “Nelle sue remote pagine è scritto che gli animali si dividono in (a) appartenenti all’Imperatore, (b) imbalsamati, (c) ammaestrati, (d) lattonzoli, (e) sirene, (f) favolosi, (g) cani randagi, (h) inclusi in questa classificazione, (i) che s’agitano come pazzi, (j) innumerevoli, (k) disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello, (l) eccetera, (m) che hanno rotto il vaso, (n) che da lontano sembrano mosche” (Borges *ibid.*).

(e che, per definizione, è “sbagliata”)¹⁶.

Tratti comuni e regolarità delle pratiche musicali si ergono a regole e cominciano a lavorare deduttivamente, normativamente. Come detto, il termine finale viene posto come iniziale e dalle occorrenze si passa ai tipi, alle categorie: così cogenti che *non se ne esce*. Se Greimas ammonisce che “fuori dal testo non c’è salvezza”, anche il genere non scherza. Si erge a Destinante: “è una forza strutturante fondamentale nella vita musicale. Ha implicazioni su come, dove e con chi le persone fanno e hanno esperienza della musica” (Holt 2007, p. 2), in certi casi agendo in maniera “razzista” (Sorce Keller 2012a; cfr. Lena *supra*, par. 3.2).

Jason Toynbee (2000, pp. 102–129) mostra molto bene come anche la cosiddetta *free improvisation*, improvvisazione radicale o non idiomática, una forma musicale che non intendeva ricollegarsi, appunto, a nessun linguaggio musicale preesistente, sviluppata in seno al free jazz per opera di musicisti come il chitarrista inglese Derek Bailey a partire dalla metà degli anni Sessanta, abbia dovuto piegare i propri principi ideologici alla logica dei generi musicali per poter sopravvivere; diventando essa stessa un genere come gli altri, con le sue norme formali e tecniche, semiotiche, comportamentali, sociali e ideologiche, economiche e giuridiche. Da una parte, inizialmente contraria alla fonofissazione, la comunità degli improvvisatori radicali ha dovuto cedere al sistema della discografia per poter diffondere la propria musica e svilupparne alcune componenti strettamente implicate nella resa del suono fonografico (Grubbs 2014); dall’altra, il repertorio di suoni “liberi” impiegato dai musicisti si è ben presto cristallizzato, delineando un lessico formalizzato (con tanto di forme di notazione peculiari) e generando forme fortemente prototipiche, se non stereotipiche.

La coerenza dei generi è tale che, anche quando si prova a immaginare, fantasticare una musica, sembra impossibile uscire dal loro dominio. Le recensioni di dischi immaginari prodotte dagli anni Sessanta agli anni Duemila all’interno del giornalismo rock anglofono e italiano parlano sì di dischi immaginari, dischi che non esistono in quanto oggetti fisici, ma la musica che descrivono non può essere altro che una combinatoria di generi musicali e musiche esistenti (Marino 2011, Reggiani 2020). Per descrivere patchwork musicali di questi tipo, Roberto Agostini (2002) ha usato l’immagine di “musiche chimera”.

Quello che potremmo chiamare *generificazione*, il farsi genere del genere, la sua codificazione in quanto insieme di proprietà discorsive, è un fenomeno processuale, diacronico e quantitativo (Eco 1997, 4.2), che porta alla familiarizzazione, alla naturalizzazione di una data pratica musicale all’interno di un dato contesto socioculturale. La pratica entra nell’enciclo-

16. Se i criteri con cui l’“altro” da sé ritaglia e pertinentizza il continuum dei suoni sono “sbagliati”, la “musica dell’altro” non potrà che essere “senza senso”, “brutta”, “di merda” (Wilson 2014).

pedia e competentizza i soggetti; si creano modelli di ascolto e orizzonti di attesa più o meno locali, ossia si stipula un implicito “contratto generico” (*generic contract*; Kallberg 1988) tra genere e suo ascoltatore modello¹⁷. A tale proposito si può notare la discrepanza tra linguaggi musicali che hanno attraversato gradi diversi di naturalizzazione presso una stessa comunità: come nota il *Dizionario greimasiano*, per esempio, “musica colta” e “canti popolari” sono fatti della stessa materia e possiedono gli stessi principi organizzativi, ma i primi continuano ad apparirci “artificiali” e i secondi “più naturali” (Greimas e Courtés *ivi*, voce “Linguaggio”, p. 183).

3.6. Genere, lingua e situazione

Il riferimento alla dimensione discorsiva consente di precisare il ruolo di stile e genere nell’ottica di un approccio che si vuole pragmatico. Come ben sintetizzato da Ruggero Eugeni (2011, p. 37), François Rastier ha “proposto che i tradizionali criteri di definizione dei generi vengano integrati o sostituiti con criteri riferiti alle pratiche di fruizione; i generi costituirebbero dei depositi di saperi relativi a tali pratiche capaci di dare senso alle situazioni di fruizione dei testi”. Nelle parole di Rastier (2001, p. 339), “il genere [...] svolge un duplice ruolo di mediazione: non si limita infatti a provvedere il legame fra il *testo* e il *discorso* ma anche quello fra il testo e la *situazione*, come si connettono nell’ambito di una *pratica*. Il rapporto fra la pratica e il genere, pertanto, determina quello fra l’azione in corso e il testo scritto o orale che l’accompagna”. Già Northrop Frye (1957) aveva ascrivito al genere tale capacità di gestire la situazione di fruizione del testo; i “radicali di presentazione” (*radicals of presentation*), ovvero l’implicita o esplicita relazione che può intercorrere tra autore e pubblico nel momento della performance, ne influenzano in modo peculiare gli aspetti sintattico-ritmici (ergendosi a criteri per distinguere tra *epos*, *fiction*, *drama* e *lyric*)¹⁸. In altre parole, i generi sovrintendono alla relazione testi-situazioni perché, storicamente, si sono formati tenendo conto delle seconde ai fini della generazione — e della interpretazione (intesa, innanzitutto, come esecuzione) — dei primi.

In un testo “ogni componente del contenuto e dell’espressione è [...] soggetta a gradi diversi di sistematicità” (Rastier *ivi*, p. 262), i quali sono

17. Il termine riprende ovviamente il “lettore modello” di Eco (1979). Parlano di “ascoltatore modello” anche Robert S. Hatten, Eero Tarasti, Kofi Agawu e Sanna Pederson (*ideal listener*; si veda Echard 1999), Paolo Fabbri (2005) e Luca Marconi (2006).

18. Ai radicali di Frye sembrano corrispondere le proprietà produttivo-formali che per Giorgio Grignaffini (2004, pp. 17–27) individuano una delle tre principali accezioni di genere (assieme alle proprietà del contenuto e alla funzione sociale).

sempre relativi e da vagliare in ottica comparativa (p. 263). Il più rigoroso e generale di questi gradi è il “sistema funzionale della lingua”, che è possibile denominare, per Rastier, *dialetto*. “Ci sono poi le norme sociali che agiscono in qualunque testo. Possiamo chiamare *socioletti* i tipi di discorso instaurati da tali norme” (*ibid.*) e che corrispondono a un pratica sociale (es. giudiziaria, politica, religiosa), la quale si sviluppa in vari generi testuali (arringa, interrogazione parlamentare, omelia). “Infine ogni uso della lingua è contrassegnato immancabilmente dalle particolari disposizioni del cosiddetto ‘emittente’” (p. 263); è possibile chiamare *idioletto* “l’insieme delle regolarità personali, o le ‘norme individuali’ di cui tali regolarità sono prova” (*ibid.*) e chiamare *stile* le formazioni idiolettali che appaiono maggiormente sistematizzate. “Nello stesso modo in cui si può definire un genere come un’interazione sociolettale tra componenti si potrà anche definire uno stile come un’*interazione idiolettale tra componenti*” (p. 265) sia del contenuto, sia dell’espressione.

In sintesi, la prospettiva pragmatica di Rastier mostra come “la lingua, il genere e lo stile sono soggetti a differenze *di grado e non di natura*, differiscono essenzialmente per la forza delle loro prescrizioni e per il tipo di temporalità entro la quale si muovono” (*ibid.*), ovvero per il modo in cui si offrono ai soggetti che fruiscono i testi. Con un esempio cinematografico: “a seconda della prospettiva adottata, si può categorizzare il film *Thelma e Louise* (1991) di Ridley Scott, per lo meno, come un ‘film on the road’ [*road movie*], un ‘film da femmine’ [*chick flick*] o un film sull’amicizia [*buddy film*]” (Forceville 2001, p. 1788). Passando alla musica: un brano come *Limit to Your Love* di James Blake (2010)¹⁹ sarà, per lo meno, un brano soul, elettronico, dal taglio cantautorale, pop o post-dubstep. E una cover (l’originale è della cantante Feist). E un gruppo come i Can? Il gruppo di “rock totale”, tedesco ma cosmopolita, formato nel 1968 da Irmin Schmidt, Holger Czukay (entrambi allievi di Karlheinz Stockhausen), David C. Johnson, Michael Karoli e Jaki Liebezeit, capace di incorporare — come ci ricorda Wikipedia²⁰ — elementi propri del jazz, del minimalismo, dell’elettronica colta, della psichedelica, della world e della black music all’interno della propria musica? Che cosa saranno i Can: che lingua, che genere, che musica suoneranno?

19. Inserito nell’album *James Blake* (2011, Atlas/A&M/Polydor).

20. [en.wikipedia.org/wiki/Can_\(band\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Can_(band)).

Per una semantica lessicale dei generi musicali

4.1. La prospettiva emica: le *folk taxonomies*

La nozione di *folk taxonomy*, un sistema di denominazione vernacolare contrapposto a quello scientifico, nasce negli anni Sessanta del Novecento in seno all'antropologia cognitiva e alla etnoscienza (una prima occorrenza del termine potrebbe essere in Conklin 1962), ovvero la ricostruzione e lo studio dei sistemi di conoscenza cultura-specifici e, cioè, del modo in cui le comunità organizzano le proprie categorizzazioni del mondo²¹. Esempi di *folk taxonomy* sono la classificazione delle piante fatta da Teofrasto, la divisione in razze (che non trova giustificazione sul piano scientifico) o il fatto di considerare il bradipo una scimmia (giacché la scienza linneana ci dice che il bradipo fa specie a sé, anche se “sembra una scimmia”). Sono queste classificazioni non necessariamente prescientifiche, ma comunque parascientifiche, nel senso che operano secondo pertinentizzazioni diverse da quelle normalizzate dal metodo scientifico moderno. Le *folk taxonomy*, cioè, ci restituiscono, su di un dato fenomeno, la prospettiva linguistica emica e quindi uno scorcio del relativo mondo simbolico e valoriale.

Il termine *folksonomy* (portmanteau da *folk* + *taxonomy*) è un neologismo coniato dall'informatico Thomas Vander Wal (2004) e si riferisce alle *folk taxonomy* impiegate su Internet; i primi studi sulle *folksonomy*, e sulle *folksonomy* musicali, risalgono alla seconda metà degli anni Duemila²². Il loro campo di applicazione principale, per quanto riguarda sia la progettazione, sia l'analisi di dati, è il cosiddetto Web semantico (il Web dei metadati), ovvero il Web informato dalla possibilità, garantita dai protocolli incentrati sulla marcatura HTML (Hyper Text Markup Language) nella sua evoluzione XML (eXtensible Markup Language), di associare a ogni dato o file una serie di informazioni che ne orientino l'interpretazione. In termini informatici, i metadati, ovvero le informazioni che specificano la natura e la funzione dei dati, sono definiti “ontologie”.

21. Retrospectivamente, *Le forme elementari della vita religiosa*, pubblicato da Émile Durkheim nel 1912, può essere considerato un esempio di studio sulle *folk taxonomy*.

22. Una sistematizzazione di ampio respiro si trova in Peters (2009).

Sul versante della progettazione, un sistema come The Music Ontology “fornisce un modello per la pubblicazione di dati strutturati concernenti la musica su un dato sito o attraverso una API”²³, ovvero protocolli open-source di tipo RDF (Resource Description Framework) che consentono di descrivere un oggetto attraverso una tripla articolazione su modello della stringa: “this track” (*subject*) “is part of” (*predicate*) “this album” (*object*)²⁴. Sul versante dell’analisi di dati, ci si è concentrati, impiegando strumenti automatici e corpora estesi, sul *social tagging* dei generi musicali, ovvero sulle etichette di genere che vengono create dagli utenti di piattaforme collaborative come Wikipedia e Last.fm; se ne sono messi in luce il funzionamento e i limiti tecnici (Lamere 2008), la sovrapposizione solo parziale con le etichette create dagli “esperti” (Sordo *et al.* 2008) e se ne sono esplicitati “gli aspetti semantici implicati” (Sordo *et al.* 2013).

Si possono fare due notazioni sulle folk taxonomy (e sul loro update informatico): in prospettiva semiotica, tutte le tassonomie sono folk (anche quelle scientifiche)²⁵, ovvero derivano da un lavoro di contrattazione sul senso in seno a una data comunità (non sono necessariamente riconosciute all’interno di altre comunità), e lavorare su corpora di nomi di generi musicali può costituire una prima via d’accesso alla loro dimensione pragmatica.

4.2. Disponibilità bilaterali: *affordances* e competenze

Un primo passo verso il delineamento di una teoria pragmatica dei generi musicali, ovvero basata sugli usi, reali e possibili, dei generi da parte delle comunità che ne presiedono alla formazione e riformulazione, può essere costituito dall’individuazione delle isotopie soggiacenti alle loro denominazioni. Da una parte, le denominazioni dei generi riflettono gli usi per i quali essi sono stati selezionati (ne sono un precipitato, il residuo percepibile, per quanto magari “archeologico”, perché non più immediatamente, chiaramente leggibile) e, dall’altra, propongono tali usi come usi-modello agli ascoltatori. Un’indagine di questo tipo si profila come una sorta di “pragmatica in vitro”: i nomi sono una chiave di accesso al senso, cristallizzato o

23. *Music Ontology*, musicontology.com. Una API (Application Programming Interface) è un’applicazione che consente di vedere in chiaro il funzionamento tecnico di un’altra applicazione.

24. *Music Ontology*, musicontology.com/docs/faq.html.

25. “Tutta la musica è musica folk, tutte le categorie sono categorie folk. Perlomeno, potrei aggiungere, non ho mai sentito che le usino i cavalli” (Fabbri F. 2008b, p. 137, parafrasando il celebre detto generalmente attribuito a Louis Armstrong o Big Bill Broonzy).

neofornato, della musica, capace di rendere conto degli elementi musicali e paramusicali che, in quanto dimensione discorsiva, vi concorrono²⁶.

Questi usi-modello dei testi suggeriti dai nomi dei generi non sono altro che l'insieme delle proprietà discorsive pragmatiche — che si instaurano cioè al livello della relazione tra testo e situazione, come rimarcato da Rastier — inerenti a un dato genere, ovvero i possibili usi implicati nelle proprietà semantiche, sintattiche e materiali del discorso (Todorov 1978, p. 102)²⁷. Possiamo pensare i musemi di Philip Tagg, intesi come figure in senso propriamente semiotico (cfr. Conclusioni della Parte I), in questi termini; si tratta di entità segniche che insistono sul piano formale e si danno in classi di unità musicali sincretiche distintive, riflettendo proprietà dei testi musicali grammaticalizzate. Il paradigma dei musemi è il paradigma dei possibili elementi costitutivi di un testo musicale; alcuni musemi sono genere-specifici, altri sono crossgenerici, e tutti si offrono come possibili elementi per il riconoscimento e l'identificazione del testo.

Queste disponibilità, queste “ergonomie di senso” che il genere offre, testualizzato, alla *agency* dell'ascoltatore, in un modo piuttosto che in un altro, ricordano le *affordances* teorizzate da James J. Gibson (1979)²⁸. Umberto Eco (1997, par. 3.4.6) suggerisce che le *affordances*, in quanto “condizioni per la percezione” (“e che Prieto avrebbe chiamato pertinenze”, *ibid.*), facciano parte dei Tipi Cognitivi (TC), ovvero gli schemi “privati” (individuali) basati sulle inferenze percettive che consentono il riconoscimento concreto delle occorrenze (ovvero, il riconoscimento dei token in un type). I TC non sono un fenomeno di pura semiosi percettiva, ma anche e soprattutto di accordo comunicativo (un TC “provvisorio” può darsi anche in assenza di stimolo percettivo diretto, per esempio basandosi sul resoconto di esperienze altrui), perché vengono costruiti intersoggettivamente, sotto forma di interpretazioni pubbliche, ovvero di interpretanti, nei termini di Peirce; Eco li chiama Contenuti Nucleari (CN)²⁹. La parte più interessante, ai nostri

26. “Come ben sapeva Claude Lévi-Strauss nello studio sui sistemi di parentela, il sistema degli appellativi è al tempo stesso un sistema di atteggiamenti. La lingua, dice Barthes, è fascista non perché impedisca di dire ma, al contrario, *perché costringe a dire*, a nominare, a stabilire etichette, e ad assumersi di conseguenza la responsabilità del relativo comportamento e del relativo giudizio positivo o negativo che la società prevede per le relazioni normali e per quelle anormali, per la regolarità e per la perversione” (Petrilli 2006, p. 459). La famosa affermazione di Barthes sulla “lingua fascista” risale alla lezione inaugurale del suo corso di semiologia letteraria, tenuta presso il Collège de France, a Parigi, il 7 gennaio 1977 (Barthes 1978).

27. Nel passo indicato, Todorov riprende e integra un pensiero di Charles W. Morris.

28. Diversamente da Gibson, il cui approccio è orientato alla percezione per così dire bruta, non possiamo non considerare queste *affordances*, seguendo in parte Eco (come si vedrà), se non come culturalizzate: segni, appunto. La pertinenza della nozione di *affordances* in una teoria dei generi è richiamata da Charles Forceville (2001) a proposito della teoria pragmatica proposta da Rick Altman (1999) per il cinema; cfr. *infra*, Conclusioni alla Parte II.

29. Per indicare la conoscenza allargata, specialistica e settoriale, attorno a un TC, Eco parla di

fini, della teoria gibsoniana, risiede nell'idea, coerente con un approccio sistemico-ecologico, che le affordance non siano unilaterali, ovvero che non siano ascrivibili al solo oggetto che il soggetto si trova davanti, ma che siano distribuite tra il primo e il secondo, perché create all'interno della relazione stessa e solo all'interno di essa possibili³⁰.

Le affordance del soggetto sono allora le competenze di cui questi deve essere equipaggiato per potere “maneggiare” l'oggetto; sono le sue disponibilità — le sue risorse semiotiche — nei confronti delle altre disponibilità, quelle dell'oggetto. Gli usi, ortodossi o eterodossi, sinergici o polemici del genere, e quindi della musica, sono possibili proprio nella maggiore o minore sovrapposizione tra affordance dell'oggetto-musica e competenza dell'ascoltatore. Riprendendo — e contraddicendo — una celebre metafora di Arnold Schönberg (1912), non tutto il testo è “corpo” allo stesso modo e per tutti: alcune parti, se punte da chi le sa pungere in una certa maniera, stillano più sangue di altre. Ogni singola interpretazione di una data musica, di un dato brano, sia essa una interpretazione-come-esecuzione (in senso lato), sia essa una interpretazione-come-lettura (in senso lato), si gioca in questa dialettica, tra CN collettivo e individuale, che fa del genere un bacino di selezione di pertinenze e, quindi, di potenziali usi. “Pronunciate *da* qualcuno e indirizzate *a* qualcuno, le affermazioni sui generi sono sempre informate dall'identità del parlante e del suo pubblico” (Altman 1999, p. 102); e “spesso è il nome con cui indichiamo l'oggetto”, primo discorso possibile sull'oggetto stesso, “che ne pone in luce una pertinenza a scapito di altre” (Eco *ibid.*).

In termini peirceani-echiani, le affordance così definite costituirebbero i *grounds* su cui poggia l'unità culturale genere, ovvero “ciò che viene selezionato e trasmesso di un dato oggetto sotto un certo profilo” (Traini 2013, par. 5.4.1) — profilo delineato dalle competenze del soggetto (cfr. Conclusioni della Parte I) — consentendo il passaggio dal genere come insieme opaco di tutti i suoi possibili interpretanti (ovvero, il CN), al genere in quanto segno, ovvero che-sta-per-qualcuno-sotto-certe-capacità (il CN padroneggiato dal singolo soggetto)³¹.

Come si vedrà, e come già intuibile dalla partecipazione del genere alla dimensione discorsiva, i ground su cui poggia un dato genere musicale, o almeno quelli implicati dalla sua stessa denominazione (che non li esauriscono, ovvero non costituiscono la totalità dei ground possibili), non necessariamente danno informazioni sulla musica o, almeno, non solo e non direttamente.

Contenuto Molare (CM).

30. L'idea di una “cognizione socialmente distribuita” (*socially distributed cognition*) è stata formalizzata, sulla scorta degli studi di Lev Vygotskij e Marvin Minsky, da Edwin Hutchins (1995) a partire dagli anni Ottanta.

31. Sul genere inteso come CN si veda anche Fabbri F. (2008b, p. 132).

4.3. I nomi delle musiche

Sembra acclarato (Bradford Robinson 1993) che Adorno abbia formato la propria idea di “musica jazz” per lo più ascoltando orchestre jazz tedesche — ovvero, che si proponevano come “jazz” al proprio pubblico — la cui musica non rappresentava che una mera imitazione del grande jazz afroamericano dell’epoca, da Duke Ellington a Miles Davis (solo per citare due tra gli autori più prestigiosi; della cui produzione, peraltro, quasi certamente, lo studioso tedesco era all’oscuro). Adorno non disponeva — e probabilmente non era interessato a disporre — che di quel “jazz” e basò le sue famose e negativamente influenti speculazioni sul jazz sulla base di quel “jazz”. Sappiamo che le parole sono importanti, hanno una loro efficacia, producono effetti. E che sono anche ambigue.

I nomi dei generi musicali si profilano come scatole semantiche il cui contenuto non sempre è chiaro dall’esterno: delle vere e proprie scatole nere. Il loro è un linguaggio esoterico, per iniziati, che incorpora slang esistenti (oggi, particolarmente, in ambito popular ma non solo, quelli giovanili e delle culture di Internet) e allo stesso tempo ne crea uno specifico. I nomi dei generi sono sempre ellittici (perché brachilogici); lasciano cioè qualcosa di implicito e che allo stesso tempo è cruciale per decodificarne il senso, qualcosa che l’ascoltatore deve ritrovare tra le proprie conoscenze (competenze) e aggiungere. Da questo punto di vista, i nomi dei generi funzionano come parole chiave o in codice, che attivano — devono, anzi, attivare — una catena inferenziale. In altri termini, vi è sempre un gap, una discrepanza tra quello che il genere significa in quanto parola appartenente al lessico comune e quello cui effettivamente si riferisce in quanto parola chiave di quel tecnoletto che è il codice generico, in quanto meccanismo attivatore di inferenze della significazione musicale. Ciò appare particolarmente chiaro quando ci si confronta con etichette linguistiche non-trasparenti come, per esempio, *trap music*.

Nel lessico quotidiano, il significato di “trap” (trappola) è ovviamente “a contrivance used for catching game or other animals, as a mechanical device that springs shut suddenly”³². Mentre nel lessico dei generi musicali indica:

A music genre that originated in the early 2000s from Southern hip hop and crunk in the Southern United States. It is typified by its lyrical content and trademark sound, which incorporates 808 sub-bass kick drums, sped-up hi-hats, layered synthesizers, and “cinematic” strings. [...] The term “trap” was literally used to refer to the place where drug deals are made. Fans and critics started to refer to

32. *Dictionary.com*, dictionary.reference.com/browse/trap.

rappers whose primary lyrical topic was drug dealing, as “trap rappers”³³.

La “trappola” del genere musicale è, quindi, doppiamente metaforica: è l’immagine impiegata da una comunità di ascoltatori per connotare una comunità di musicisti, stante l’uso o comunque il riconoscimento da parte di entrambe le comunità — si tratta della stessa comunità, composta da produttori e “potenziali produttori” (Bradley 2013) — del termine come immagine che rinvia a qualcosa che non è una trappola ma è pericolosa come una trappola. In nessuno dei due casi la trappola ha a che fare con la musica, né tantomeno con il dato sonoro.

L’esempio della trap è solo uno dei più eclatanti; moltissimi generi musicali sono identificati da etichette non-trasparenti di questo tipo, che nulla hanno a che vedere con la musica intesa come suono. La *Kosmische Musik* e il *Krautrock* — nomi di generi, se non coniati appositamente, sicuramente adoperati per riferirsi alla musica della band tedesca Can — non indicano, semplicemente o solamente, una “musica cosmica” e un “rock tedesco”; significano molto più di quello che denotano: direttamente, connotano, per ellissi, per un implicito che va assunto come fondante del contratto di significazione. Gli elementi che partecipano alla nominazione di un genere, in altri termini, possono anche non dirci nulla delle sue caratteristiche musicali (possono parlarci, alla lettera, di trappole, spazi siderali, nazioni e popoli), ma possono dirci moltissimo sulla sua pragmatica, per così dire, a monte e a valle del processo.

4.4. Classificazioni dei generi in base al nome

Una ricognizione all’interno della letteratura sulla teoria dei generi restituisce un numero esiguo di tipologie incentrate, in senso stretto, sulle loro denominazioni; si tratta di metaclassificazioni, in quanto i generi e i loro nomi rappresentano già una forma di classificazione. Due prime tipologie individuate in quest’ambito sono costituite dalle veloci “carrellate” sui generi cinematografici proposte da David Bordwell e Robert Stam, così riprese da Daniel Chandler (2000, p. 1):

“Grouping by period or country (American films of the 1930s), by director or star or producer or writer or studio, by technical process (Cinemascope films), by cycle (the ‘fallen women’ films), by series (the 007 movies), by style (German Expressionism), by structure (narrative), by ideology (Reaganite cinema), by venue (‘drive-in movies’), by purpose (home movies), by audience (‘teenpix’), by subject or theme (family film, paranoid-politics movies)” (Bordwell 1989, p. 148). [...]

33. *Wikipedia*, en.wikipedia.org/wiki/Trap_(music_genre).

“While some genres are based on story content (the war film), other are borrowed from literature (comedy, melodrama) or from other media (the musical). Some are performer-based (the Astaire–Rogers films) or budget-based (blockbusters), while others are based on artistic status (the art film), racial identity (Black cinema), locat[ion] (the Western) or sexual orientation (Queer cinema)” (Stam 2000, p. 14).

Una terza tipologia è il tentativo di una riformulazione in termini musicali della famosa tassonomia animale borgesiana (cfr. par. 3.5) proposto da Christopher Dawes (2006). La proposta di Dawes, che, va detto, è in parte ironica, è interessante, ma presenta due problemi principali: non è sistematica (non sono esplicitati i criteri attraverso cui è stata costruita, i quali comunque si intuiscono essere disomogenei) e le spiegazioni addotte dall'autore appaiono ampiamente contestabili (generi come *slide*, *house* e *math (rock)* vengono definiti “arbitrary titles”; *skiffle* e *hip hop* “nonsensical names”).

Un esempio interessante e sistematico di classificazione è invece rappresentato dalla *Grand Taxonomy of Rap Names*, un'infografica in forma di poster realizzata nel 2010 dall'azienda Pop Chart Lab. Chiaramente, si tratta di una tipologia che non si riferisce a nomi di generi musicali, ma a nomi di rapper, presentando, grazie al ricorso a strumenti di elaborazione informatica dei dati, “266 sobriquets from the world of rap music, arranged according to semantics”³⁴. I nomi dei rapper inclusi nel grafico sono organizzati in sei macroclassi, che individuano altrettanti insiemi (e relativi sottoinsiemi) topologicamente disposti su un piano come aree confinanti: (1) *Physical or metaphysical attributes*; (2) *Animal, vegetable, mineral*; (3) *Wordplay*; (4) *Alphanumeric*; (5) *Crime*; (6) *Titles and honorifics*. Uno stesso rapper può fare riferimento a due o più aree semantiche; per esempio, “Eminem [M&M]” fa capo a (1) “Physical or metaphysical attributes” (sottoinsieme “Gustatory”), (3) “Wordplay” (sottoinsieme “Repetition”) e (4) “Alphanumeric” (sottoinsieme “Two letters”).

4.5. Di cosa parliamo quando parliamo dei generi: sei macroclassi di definitori

A seguire, si presenta una classificazione dei generi musicali in base al nome, ovvero una tipologia dei nuclei semantici dominanti rilevati attraverso l'analisi di un corpus di nomi di generi musicali. Si tratta delle isotopie che attraversano, se non il sistema dei generi, il sistema delle loro denominazioni, individuando quali elementi lessicali possono essere selezionati per costitui-

34. *Popchartlab.com*, bit.ly/1fshrhS.

re il nome di un genere musicale. Tali elementi lessicali rappresentano, di fatto, dei *definitori di genere*.

La classificazione è lungi dall'essere definitiva e completa, nonostante aspiri alla sistematicità; è stata effettuata "a mano", senza ricorrere a strumenti automatici, e a partire da un corpus esplorativo costituito da circa 200 nomi di generi individuati, con particolare riguardo per la popular music e includendo per lo più termini in lingua inglese, incrociando: i nomi storicamente più attestati e sedimentati nell'uso (ricavati dai database delle principali risorse collaborative online, come Wikipedia, Discogs e Last.fm), la lista di *tags* di generi e stili inclusi nel database del sito di informazione e critica musicale "Sentireascoltare"³⁵ (Scheda 1, a fine capitolo) e alcuni neologismi "di controllo" tratti dagli studi di Benjamin Zimmer e Charles E. Carson (2012a, 2012b).

Non si presenta l'analisi dei singoli generi del corpus (ove necessario, però, si presenta una spiegazione dei nomi meno trasparenti, in nota), ma il risultato dell'analisi, ovvero la classificazione semantica del dato lessicale esemplificata da una serie di token rappresentativi (la cui sommatoria non restituisce la totalità del corpus). La classificazione, inoltre, non può rendere conto di tutte le organiche sovrapposizioni tra classi, dato che non è quasi mai possibile effettuare assegnazioni univoche. Per esempio l'etichetta di genere *riot grrrl* è, allo stesso tempo, un'onomatopea [classe (i.i)], una connotazione (che implica un giudizio sulla persona) [classe (i.iii)] e si riferisce a un atteggiamento o comportamento [classe (iv.i)].

Non si suggerisce di accettare ogni singola scelta di inserimento del nome di un dato genere all'interno di una data categoria piuttosto che in un'altra; si intende soprattutto presentare una metodologia possibile per affrontare l'esplorazione di un campo ancora sorprendentemente inesplorato: nello specifico, gli studi sui generi musicali basati su corpora tratti da Internet e orientati all'indagine delle folk taxonomy (Fabbri F. 2012b, pp. 188–190)³⁶.

Che tipi di generi circolano nei discorsi sociali? A cosa si riferiscono i nomi dei generi o, in altre parole, quali sono gli elementi che si candidano a possibili nomi di genere? Che informazioni ci danno sul significato attribuito dalle comunità alle pratiche musicali? Si sono individuate sei macroclassi corrispondenti ad altrettante funzioni e dimensioni valoriali: (i) *Musica* (funzione / valorizzazione descrittiva), (ii) *Scopo* (prescrittiva), (iii) *Liriche*

35. Il sito (sentireascoltare.com), fondato e diretto da Edoardo Bridda e con base a Bologna, è online dal 2002. Ho fatto parte della sua redazione dal 2009 al 2017 e il suo nuovo database, alla cui progettazione ho contribuito curando la revisione del paradigma di possibili tag di genere, è diventato operativo a partire dal settembre 2013.

36. In una comunicazione personale, Franco Fabbri ha definito l'idea di classificare i generi per nome un "uovo di Colombo" per i popular music studies: un'idea semplice a cui nessuno aveva pensato prima. Si veda anche Fabbri F. (2015).

(tematica), (iv) *Cultura* (aggregativa), (v) *Geografia* (locativa), (vi) *Oggetto o totem* (simbolica). Le classi sono articolate in sottoclassi che individuano un continuum di proprietà. Rispetto ai risultati delle ricerche incentrate sul social tagging dei generi musicali implementate con strumenti automatici, la presente tipologia, che pure vi si sovrappone ampiamente³⁷, appare più riduzionista, ovvero le classi sono in numero minore e hanno una maggiore capacità inclusiva.

4.5.1. *Musica. (Funzione/valorizzazione) Descrittiva*

Questa classe include proprietà e caratteristiche inerenti al dato musicale e rende conto pertanto, grossomodo, delle norme formali e tecniche individuate da Franco Fabbri (cfr. par. 3.2). La sottoclasse (iv) indica aggettivi, ma anche nomi con funzione aggettivale (es. *space*), impiegati per sintetizzare lo “spirito” della musica, includendo giudizi di valore (*intelligent*), stati emotivi o atteggiamenti (*brutal*) e indicazioni sullo scenario, sullo spazio di cui la musica si pone come traduzione, riformulazione in termini sonori (*industrial*). La sottoclasse (vi) indica norme di tipo semiotico (particolarmente, prossemiche) strettamente implicate nella performance musicale. L’idea di una funzione/valorizzazione “descrittiva” non indica che questi nomi di genere siano denotativi (tutti i nomi di genere sono, come visto, connotativi).

i. *Onomatopea / rima plastica / scat*

skweee, riot grrrl, swing, reggae, ska, bebop, hip hop

ii. *Sound / mimicry / sinestesia*

bassline, bass (music), drone, noise, hard (rock), heavy (metal), thrash (metal), black (metal), soft (metal), sludge, grind, industrial, filthstep, acid (techno), acid (jazz), hot (jazz), cool (jazz), jungle, chillwave

iii. *Sinestesia / metafora / connotazione*

blues, reggae, punk, doom (metal), Paisley Underground³⁸

37. Si vedano particolarmente i “tag type” in Lamere (2008, p. 103, Table 2) e le “semantic facets” individuate in Sordo *et al.* (2013, p. 349, Table 1; 352, Table 2 e 354, Table 5).

38. Il termine Paisley deriva dall’omonima cittadina scozzese e indica “a droplet-shaped vegetable motif of Persian or Indian origin, [...] particularly popular during the Summer of Love [1967], heavily identified with psychedelic style and the interest in Indian spirituality and culture” ([en.wikipedia.org/wiki/Paisley_\(design\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Paisley_(design))). La città non ha nulla a che vedere con la scena musicale individuata dal nome Paisley Underground, che si riferisce a un ristretto numero di band attive nei primi anni Ottanta in California, le quali proponevano una forma di revival del folk rock psichedelico anni Sessanta.

iv. *Connotazione / atmosfera / ambience / setting*

canzone d'autore (auteur song), progressive (rock), progressive (house), Madchester, riot grrrl, intelligent (techno), intelligent dance music (IDM), hipster (house), free (jazz), free (improvisation), Grebo³⁹, folk, popular (music), classical (music), art (music), serious (music), soul, hardcore, emo, dark, gothic, industrial, desert (rock), country, urban, epic / power / folk / medieval (metal), technical (death metal), brutal (death metal), space (music), exotica, Kosmische (Musik)

v. *Elementi tecnici / stilistici / compositivi*

crooning, rap, screamo, glitch, chiptune, minimalism, minimal (techno), microhouse, isolationism, electronic (music), techno, fusion, drum and bass

v. bis *Ritmo*

jungle, downtempo, big beat, wonky, 2-step, math (rock), halfstep, slowcore

vi. *Elementi performativi*

glam, shoegaze⁴⁰, crab core⁴¹

4.5.2. *Scopo. Prescrittiva*

Questa classe indica le funzioni prototipiche della musica o la sua dimensione perlocutiva, ossia i suoi effetti sull'ascoltatore (conseguenza di un uso prototipico). Si confronti con le "funzioni sociali" di cui parla Carl Dahlhaus (cfr. par. 3.3). Le sottoclassi presentano un intreccio delle norme semiotiche (in particolare prossemiche), comportamentali e sociali individuate da F. Fabbri. La sottoclasse (iii) rende conto di norme di tipo ideologico ed economico.

i. *Funzione / scopo*

ambient, chill out, easy listening

ii. *Situazione / modalità prototipica di fruizione*

disco, lounge, cocktail, country, college (pop), pub (rock), exotica

iii. *Categoria merceologica (market category)*

alternative, indie, mainstream, Muzak, pop, adult oriented rock (AOR), FM (rock)

39. Indica una sottocultura postpunk sviluppatasi in Inghilterra alla fine degli anni Ottanta; il nome deriva da una tribù dell'Africa occidentale.

40. Si riferisce all'abitudine dei musicisti di ignorare il pubblico e "guardarsi le scarpe" durante la performance.

41. Si riferisce all'abitudine dei musicisti di suonare i propri assolo di chitarra assumendo una posizione accovacciata che ricorda la forma di un granchio.

iv. *Fenomenologia / effetti-affetti / agogia*

dance, hip hop, trip hop, 2-step, footwork, rock and roll, psychedelic (rock), crunk, rave, trance, hypnagogic, isolationism, improvisation, swing, dream (pop), funk, jazz⁴²

4.5.3. *Liriche. Tematica*

Questa classe rende conto delle norme di tipo semiotico individuate da F. Fabbri relative al contenuto delle liriche.

love song, Christmas carol, porn (metal), pornogrind, Christian (rock), Christian / death / black / epic / folk / medieval (metal)

4.5.4. *Cultura. Aggregativa*

Questa classe presenta un intreccio delle norme comportamentali e sociali individuate da F. Fabbri. La sottoclasse (iii) indica che il nome è una forma di antonomasia derivata dal nome dell'artista, del disco o della casa di produzione che hanno dato inizio al genere; per nomi di questo tipo si parla di generonimi (come *kleenex* per fazzoletto, dall'omonima marca). La sottoclasse (iv) indica nomi il cui significato non si dà autonomamente, ma attraverso il riferimento e il confronto con altri generi in termini di anteriorità o posteriorità (*neomelodico* come "nuova canzone melodica napoletana"). Alcuni token sembrano alludere anche a implicite norme di tipo giuridico (*gangsta rap*).

- i. *Atteggiamento / comportamento*
riot grrrl, gangsta (rap), crunk, brostep
- ii. *Connotazione socioculturale / (sotto)cultura*
new Age, punk, Grebo, emo, dark, rave
- iii. *Antonomasia / produttore o iniziatore*
singer-songwriter ("cantautore"), Tin Pan Alley, Muzak, garage (rock), black (metal)⁴³, death (metal)⁴⁴, crust⁴⁵, bluegrass⁴⁶

42. Gli etimi di funk e jazz sono tra i più studiati e dibattuti. Sembrerebbero condividere lo stesso nucleo semantico, legato all'idea di "energia biologica" e in particolare sessuale (rimandando, rispettivamente, all'odore acre dell'atto sessuale e al seme maschile). Uno dei primi brani definiti come jazz, ascrivito al leggendario cornettista e bandleader di New Orleans Buddy Bolden ("l'inventore dell'improvvisazione"), era intitolato *Funky Butt*.

43. Deriva dal secondo album realizzato dalla band inglese Venom (*Black Metal*, 1982).

44. Dal primo demo tape realizzato dalla band statunitense Possessed (*Death Metal*, 1984).

45. Dal primo demo tape realizzato dalla band inglese Hellbastard (*Ripper Crust*, 1986).

46. La bluegrass è un'erba tipica del Kentucky; i Blue Grass Boy, attivi dagli anni Trenta sotto la

iv. *Variabile temporale / diacronica*

Space Age pop, Eighties, new-, neo-, nu-, post-

4.5.5. *Geografia. Locativa*

Questa classe può essere considerata una sottospecifica della classe precedente.

i. *Luogo*charleston, house⁴⁷, garage (house)⁴⁸, Goa, Madchesterii. *Paese*

Brit pop, j-pop, k-pop, Neapolitan song (“canzone napoletana”), UK garage, Krautrock

iii. *Etnia*

black music, Latin pop, Latin hip hop, Latin jazz

4.5.6. *Oggetto o totem. Simbolica*

Questa classe individua un oggetto di natura non-musicale che viene assunto a mo’ di simbolo del genere, di cui incarna, per sineddoche (la parte per il tutto) e metonimia (il concreto per l’astratto), il carattere valoriale (in qualche modo, quindi, riconducendosi alla norme ideologiche di F. Fabbri). Si potrebbe definire una sorta di “correlativo oggettivo”, à la T. S. Eliot, del genere.

funk, jazz, baggy, crunk⁴⁹, Paisley Underground, hair (metal), trap, PBR&B⁵⁰

guida di Bill Monroe, provenienti da quello stato, presero il nome da quest’erba e diedero a loro volta il nome a un tipo di musica country/roots di cui furono pionieri.

47. La forma di dance elettronica chiamata house deve il proprio nome al club The Warehouse, aperto a Chicago nel 1977 e la cui prima direzione artistica fu affidata a uno dei primi DJ a praticare il genere, Frankie Knuckles.

48. Questa primigenia forma di house deve il proprio nome al club newyorkese Paradise Garage, aperto nel 1976; Larry Levan, uno dei pionieri del genere, ne divenne il *resident DJ* nel 1977. Con il tempo, il termine garage house è andato a identificare una specifica declinazione stilistica, tipicamente newyorkese, della house music.

49. Crunk — il cui significato letterale è “cranked up”, “hyped up”, “highly excited” — è una bevanda ad alta gradazione alcolica (crunk juice) inventata, pare, dal rapper Lil Jon e a causa della quale il termine ha cominciato a essere impiegato come sinonimo di “crazy drunk”.

50. Si tratta di un gioco di parole tra il genere r’n'b e la birra Pabst Blue Ribbon, associata alla sottocultura hipster statunitense degli anni Duemila.

4.6. Surcategorizzazioni e Ur-categorizzazioni

Non tutti gli elementi appena scrutinati sono veri e propri nomi di genere, anche se vengono impiegati come tali, ovvero come etichette per l'identificazione di pratiche musicali. Si tratta più in generale di aree, tipi o categorie musicali; surcategorizzazioni che sono in realtà Ur-categorizzazioni, perché spesso crossgeneriche o pregeneriche (pensiamo ai primi tre livelli della competenza di Stefani; cfr. Conclusioni della Parte I). Roy Shuker (2005, pp. 120–123) definisce tali surcategorizzazioni *metagenres* (es. *Christian rock*, *world music*, *alternative rock*); Holt (2007), come visto, *abstract genres* (*vocal* o *sacred music*; a cui possiamo aggiungere termini di ampio respiro e crossgenerici quali *avant-garde*, *experimental*, *abstract*, *improvisation*); F. Fabbri (2012b, p. 180, nota 4) come *superordinate categories* (è il caso di *popular music*, nozione creata a tavolino dagli studiosi per designare, in negativo, per differenza, un'intera galassia di generi).

È possibile individuare tre coppie di termini contrari, ovvero tre categorie semantiche, di cui le sei macroclassi individuate non rappresentano che l'articolazione. Le macroclassi, cioè, emergono dall'incrocio di tre dimensioni soggiacenti che possiamo definire: (1) *musicale* vs. *socioculturale*⁵¹, (2) *tecnica* vs. *estetica*, (3) *autonomia* vs. *relatività*. Vediamole in dettaglio.

I nomi possono fare riferimento alle caratteristiche sonore e musicali del genere che denominano oppure no (possono fare riferimento alle sue implicazioni socioculturali). Al sonoro–musicale fanno riferimento i nomi inclusi nella prima macroclasse individuata, al socioculturale quelli inclusi nella altre cinque (e sono queste, spesso, etichette non–trasparenti, come *trap*).

I nomi dei generi possono fare riferimento al modo in cui la musica è prodotta oppure no (possono fare riferimento al risultato finale di tale processo). Sono tecnici i nomi che fanno riferimento ai mezzi con cui si realizza la musica (es. *synth pop*, *computer music*, ma anche *alea*, *improvisation*, *dodecafonia* o generi della musica classica come *quartetto d'archi* e *sonata*), sono estetici quelli che si riferiscono alla musica “per come si dà” (*blues*, *pop*, *reggae*). Possiamo definire i nomi tecnici come “ideologici” o “esclusivi”, perché escludono dal proprio orizzonte le musiche che non dovessero rispettare le prescrizioni che implicano (cioè, appunto, il dato tecnico di realizzazione). A rigore, si può fare *synth pop* o *computer music* in qualsiasi declinazione stilistica, ma non nel caso in cui non si utilizzi effettivamente un *synth* o un *computer*. Al contrario, si può fare *blues*, *pop* o *reggae* con

51. In accordo con le operazioni logico–semantiche ammesse sul quadrato semiotico, il secondo termine si dà per complementarità del contraddittorio del primo, ovvero, in questo caso, “non–musicale”.

una batteria e una chitarra o con un set di ossa umane; e questa musica potrà essere, per esempio, indifferentemente notata o improvvisata (ma dovrà comunque essere, per definizione, scritta in “lingua” blues, pop o reggae)⁵².

I nomi dei generi possono individuare un’entità autonoma oppure no (possono individuare il genere esplicitamente a partire da un altro genere). Sono relativi i generi che fanno riferimento alla propria collocazione temporale (es. quelli che presentano i prefissi *neo*, *new*, *nu*, *post*), di mercato (*alternative*) o che danno specifiche / connotazioni di sorta (la maggior parte delle surcategorizzazioni di cui sopra; *sacred music* implica che le altre musiche non siano “sacre”, *intelligent dance music* che non siano “intelligenti”), di cui sono, per esempio, forme derivate (*live-tronica* implica che le altre forme di (*elec*)tronica non siano “live, suonate”).

4.7. Neoformazioni e cristallizzazioni: *genrefication* e *anacronimia*

La semantica del sistema dei generi si presenta come un’ecologia complessa e dinamica, la cui ribollente morfologia sembra emergere dall’incrocio di due fenomeni sinergicamente opposti e contrari: *genrefication* e *anacronimia*.

Da una parte, i meccanismi di formazione dei generi vengono catalizzati “artificialmente” attraverso la creazione di nuovi nomi. Zimmer e Carson (2012a, 2012b) parlano di *genrefication* (traducibile come “proliferazione di generi”, distinguendola dal processo normale di generificazione, il farsi genere del genere; cfr. par. 3.5) per indicare la smania per la creazione di nuove etichette che segmentano il campo musicale, specialmente quello della popular music, indefinitamente. Possiamo aggiornare la famosa definizione di Barthes (1972, p. 57) della critica musicale come riduzione alla più povera delle categorie linguistiche, ovvero l’aggettivo⁵³, aggiungendo che essa fa ampio ricorso anche a neologismi. Nelle parole di Bruce Springsteen:

There are so many subgenres and factions: two-tone, acid rock, alternative dance, alternative metal, alternative rock, art punk, art rock, avant-garde metal, black metal, black and death metal, Christian metal, heavy metal, funk metal, glam metal, medieval metal, indie metal, melodic death metal, melodic black metal, metalcore, hard core, electronic hard core, folk punk, folk rock, pop punk, Brit pop, grunge, sad core, surf music, psychedelic rock, punk rock, hip hop, rap rock, rap metal, Nintendo core — Huh? I just want to know what Nintendo core is, myself. But:

52. “Non vi è alcun testo scritto solamente ‘in una lingua’: è scritto ‘in un genere’, tenendo conto delle costrizioni di una lingua” (Rastier 2006, p. 26).

53. “Se esaminiamo la pratica corrente della critica musicale (o delle conversazioni sulla musica: spesso si tratta della medesima cosa), possiamo vedere come l’opera musicale (o la sua esecuzione) non venga mai tradotta se non attraverso la categoria più povera della lingua: l’aggettivo”.

rock noir, shock rock, skate punk, noise core, noise pop, noise rock, pagan rock, paisley underground, indie pop, indie rock, heartland rock, roots rock, samba rock, screamo, emo, shoe-gazing, stoner rock, swamp pop, synth pop, rock against communism, garage rock, blues rock, death and roll, lo-fi, jangle pop... folk music. Just add neo- and post- to everything I said, and mention them all again. Uh, oh, yeah, and rock'n'roll⁵⁴.

Come notava già Michail Bachtin, come visto (cfr. par. 3.4), i nuovi generi non derivano che da altri generi più antichi: i generi “primari” ne generano di “secondari”, ovvero sottogeneri, declinazioni stilistiche, filiazioni di vario tipo. Per rendere conto della produttività compositiva dei nomi dei generi musicali, ovvero della facilità di creare neologismi a partire da essi, si può ricorrere alla nozione di *libfix*, proposta da Arnold Zwicky (2010) per indicare quelle porzioni di parola che diventano “forme combinatorie libere”. Nei termini di Bruno Migliorini (1960, p. 718; 1963), si parlerebbe di “prefissoidi” e “suffissoidi”, ovvero elementi linguistici che hanno perduto parte del loro valore originario e si comportano come affissi (“affissoidi”); in quelli di Giorgio Scalise (1983), di “semiparole”.

Libfix musicali sono, per esempio, *core*, *tronica*, *step*, *fi*, *ton*, *hop*, *tech*, *psych*. Assieme a prefissi e suffissi in senso proprio quali *pop*, *rock*, *jazz*, *metal*, *electro*, *synth*, *house*, *techno*, *beat*, *post*, *new*, *neo*, *nu*, queste forme combinatorie sono uno dei veicoli principali attraverso cui è possibile creare nuovi generi musicali: *electro-pop*, *synth-pop*, *garage-rock*, *psych-blues*, *post-rock*, *post-metal*, *metal-core*, *nu-rave*, *nu-soul*, *ragga-core*, *Nintendo-core*, *jazz-core*, *Moombah-ton*, *folk-tronica*, *live-tronica*, *bro-step*, *half-step*, *tech-house*, *tech-step*, *clown-step*, *lo-fi*, *glo-fi* ecc.

I *libfix* servono per ritagliare e fare emergere supposte specificità dal bacino di un genere (la *Nintendo core* è una forma di *hardcore techno* specificamente realizzata impiegando come strumenti console di videogame) o per rendere conto di aree di contaminazione tra generi (un brano *techno pop* applicherà i suoni — gli strumenti, la tecnologia — della *techno* alla forma-canzone del *pop*). Si tratta, cioè, di forme derivate e composte che individuano sottoinsiemi e intersezioni nei generi, la cui sorte, nei termini di una progressiva autonomizzazione della neoformazione dal genere o dai

54. La citazione proviene dal discorso tenuto da Springsteen il 15 marzo 2012 presso il Southwest Music Festival, Austin, Texas (cit. in Zimmer e Carson 2012a, p. 190). Nel suo *pastiche* postmodernista *Words & Music*, anche Paul Morley, estroso critico musicale (e co-fondatore dell'ensemble “sample-delic” Art of Noise), propone un esilarante accumulo di generi, giocando — al confine tra realtà e invenzione — proprio sull'assurdità di certe denominazioni: “post-rock, hyperdub, click hop, flip hop, click house, heroin house, click clock, click clack, laptoploop, think float, japanoise, technotonic, mixtweak, deep charge, math rock, dronehypenate, drip hop, dropdown, three beat, four top, five alive, six back, seven89, tensionease, chilled beat, grilled beat, thrilled beat, stilled beat, filled beat, platypus duck-billed beat, trilled beat, killed beat, ambient, illbient, finebient, straightbient, bentbient, wentbient, washbient, bientbient, mercedesbient” (2003, p. 33).

generi primari, è affidata alle pratiche e alle percezioni delle comunità. In caso di raggiunta autonomia, è però raro il caso in cui il sottogenere perda la denominazione derivazionale per acquisirne una non-relativizzante, se non in casi macroscopici (come quelli individuati dalla linea “genealogica” che unisce rhythm and blues e techno passando per gli “stadi intermedi” di funk, disco, hip hop ed electro; cfr. *infra*, par. 5.4)⁵⁵. Un ascoltatore, anche specializzato, potrà rubricare un brano Nintendo core alla hardcore techno (o alla techno), ma un ascoltatore, anche “gastronomico” (passivo, nei termini di Adorno; cfr. Conclusioni della Parte I), non etichetterà mai un brano techno come rhythm and blues.

Da una parte, quindi, la genrefication. Dall'altra, le pratiche musicali etichettate sotto un dato genere mutano, non trovandosi più rappresentate da quella etichetta e facendone quindi un anacronimo (*anachronym*), ovvero un “termine anacronistico”, “una parola o espressione che rimane nell'uso anche se i comportamenti mutano” (Zimmer 2014). I nomi di genere anacronimi sono tipicamente quelli di forme musicali cristallizzate, ovvero generi attestati e storicizzati, il cui significato nel tempo si usura, perdendo in capacità descrittiva e designativa, in accordo con l'idea che “la cristallizzazione dell'espressione si accompagna sempre con una tale desemantizzazione della semia” (Rastier 2006, p. 31).

La trasformazione di un genere in anacronimo, che possiamo leggere come una forma di “deterioramento delle norme di genere” (Fabbri F. 2002a, pp. 66–67), è una delle concause della proliferazione dei neologismi di genere, il cui ruolo è, in tal senso, vicario e sussidiario. A sua volta, la genrefication erode progressivamente il campo semantico di pertinenza del genere cristallizzato: immaginando di assegnare un termine composto a ogni possibile area interna di un dato genere, quest'ultimo, in quanto termine a sé, dovrebbe poter essere obliterato.

Nella dinamica tra neoformazioni (molte delle quali fanno sì che una “stessa cosa” abbia più nomi) e cristallizzazioni (molte delle quali fanno sì che “cose diverse” abbiano uno stesso nome), le parole diventano altalene di senso, la cui ampiezza e direzione di oscillazione risiede tutta nelle competenze di chi le usa (e di chi le ascolta).

55. Questo processo di derivazione e autonomizzazione è analizzato, in maniera dichiaratamente semplificata, in Spaziente (2007, pp. 101–129).

Scheda 1

Paradigma dei possibili *generi e stili* (139 tipi), ordinati alfabeticamente, elaborato nel 2013 per il database del sito di informazione e critica musicale “Sentireascoltare” (sentireascoltare.com). Ciascun disco può essere taggato con uno o più tipi. Si è cercato di inserire tag che consentissero il più ampio numero di combinazioni possibile, con una logica ispirata alla nozione di libfix o affissoide.

- | | | | |
|---|---|--|---|
| <input type="checkbox"/> 2-step | <input type="checkbox"/> Disco | <input type="checkbox"/> House | <input type="checkbox"/> Punk |
| <input type="checkbox"/> 80s | <input type="checkbox"/> Djing | <input type="checkbox"/> Hypnagogic | <input type="checkbox"/> Punk jazz |
| <input type="checkbox"/> 8-bit / | <input type="checkbox"/> Doom | <input type="checkbox"/> IDM | <input type="checkbox"/> R'n'b |
| Videogame | <input type="checkbox"/> Downtempo | <input type="checkbox"/> Impro | <input type="checkbox"/> Ragga |
| <input type="checkbox"/> Abstract | <input type="checkbox"/> Dream | <input type="checkbox"/> Indie | <input type="checkbox"/> Rap |
| <input type="checkbox"/> Acid jazz | <input type="checkbox"/> Drone | <input type="checkbox"/> Industrial | <input type="checkbox"/> Rave |
| <input type="checkbox"/> Afrobeat | <input type="checkbox"/> Dub | <input type="checkbox"/> Jam band | <input type="checkbox"/> Reggae |
| <input type="checkbox"/> Alt | <input type="checkbox"/> Dubstep | <input type="checkbox"/> Jazz | <input type="checkbox"/> Rock |
| <input type="checkbox"/> Ambient | <input type="checkbox"/> Easy listening | <input type="checkbox"/> Jazzcore | <input type="checkbox"/> Rock'n'roll |
| <input type="checkbox"/> Art | <input type="checkbox"/> Electro | <input type="checkbox"/> Juke / Footwork | <input type="checkbox"/> Roots |
| <input type="checkbox"/> Avant | <input type="checkbox"/> Electronica | <input type="checkbox"/> Jungle / | <input type="checkbox"/> Sampledelia |
| <input type="checkbox"/> Bass music | <input type="checkbox"/> Elettroacustica | Drum'n'bass | <input type="checkbox"/> Shoegaze |
| <input type="checkbox"/> Beat | <input type="checkbox"/> Elettronica | <input type="checkbox"/> Kraut | <input type="checkbox"/> Ska |
| <input type="checkbox"/> Beats | <input type="checkbox"/> Emo | <input type="checkbox"/> Latin | <input type="checkbox"/> Sludge |
| <input type="checkbox"/> Big beat | <input type="checkbox"/> Exotica / | <input type="checkbox"/> Lo-fi | <input type="checkbox"/> Soul |
| <input type="checkbox"/> Black | Lounge / Muzak | <input type="checkbox"/> Mainstream | <input type="checkbox"/> Spacey |
| <input type="checkbox"/> Black metal | <input type="checkbox"/> Fidget | <input type="checkbox"/> Math rock | <input type="checkbox"/> Sperimentale |
| <input type="checkbox"/> Blues | <input type="checkbox"/> Field recordings | <input type="checkbox"/> Mathcore | <input type="checkbox"/> Spoken word / |
| <input type="checkbox"/> Bossa nova | <input type="checkbox"/> Folk | <input type="checkbox"/> Metal | Reading |
| <input type="checkbox"/> Breakbeat | <input type="checkbox"/> Folktronica | <input type="checkbox"/> Minimal | <input type="checkbox"/> Stoner |
| <input type="checkbox"/> Brit | <input type="checkbox"/> Freak / Weird | <input type="checkbox"/> Minimalismo | <input type="checkbox"/> Synthpop |
| <input type="checkbox"/> Cantautori | <input type="checkbox"/> Free Jazz | <input type="checkbox"/> Noise | <input type="checkbox"/> Tech-house |
| <input type="checkbox"/> Chill-wave / | <input type="checkbox"/> Funk | <input type="checkbox"/> Nu- | <input type="checkbox"/> Techno |
| Glo-fi | <input type="checkbox"/> Fusion | <input type="checkbox"/> Nu-metal | <input type="checkbox"/> Thrash metal |
| <input type="checkbox"/> Classica | <input type="checkbox"/> Garage rock | <input type="checkbox"/> Orchestrale / | <input type="checkbox"/> Trance |
| <input type="checkbox"/> Collage / Cut up | <input type="checkbox"/> Glam | Sinfonica | <input type="checkbox"/> Trap |
| <input type="checkbox"/> Colonna sonora | <input type="checkbox"/> Glitch | <input type="checkbox"/> Pop | <input type="checkbox"/> Trip hop |
| <input type="checkbox"/> Concreta | <input type="checkbox"/> Gospel | <input type="checkbox"/> Post- | <input type="checkbox"/> Tropicalia |
| <input type="checkbox"/> Contemporanea | <input type="checkbox"/> Goth | <input type="checkbox"/> Post-HC | <input type="checkbox"/> UK garage / |
| <input type="checkbox"/> Country | <input type="checkbox"/> Grebo | <input type="checkbox"/> Post-metal | Future garage |
| <input type="checkbox"/> Crossover | <input type="checkbox"/> Grime | <input type="checkbox"/> Post-punk | <input type="checkbox"/> Voce sola |
| <input type="checkbox"/> Crust / Grind | <input type="checkbox"/> Grunge | <input type="checkbox"/> Post-rock | <input type="checkbox"/> Wave |
| <input type="checkbox"/> Dance | <input type="checkbox"/> Hard rock | <input type="checkbox"/> Power metal | <input type="checkbox"/> Witch house |
| <input type="checkbox"/> Dance-pop | <input type="checkbox"/> Hardcore | <input type="checkbox"/> Prog | <input type="checkbox"/> Wonky |
| <input type="checkbox"/> Dark | <input type="checkbox"/> Hardcore techno | <input type="checkbox"/> Prog metal | <input type="checkbox"/> World / Etnica |
| <input type="checkbox"/> Death metal | <input type="checkbox"/> Heavy metal | <input type="checkbox"/> Psych | |
| <input type="checkbox"/> Deep | <input type="checkbox"/> Hip hop | <input type="checkbox"/> Pub rock | |

I generi musicali come semiosfere

5.1. I generi come *tag cloud*

Quando si scrive un post su un blog è possibile indicare la categoria a cui il post appartiene, ovvero il tipo di testo, e contrassegnarlo da *tags*, ovvero parole chiave. Se si vuole scrivere un post che sia una pagina di diario in cui si parla di ciò che si è fatto la sera di Natale si potrà indicare “Diario”, “News”, “Cosa ho fatto” o simili per la categoria e “Natale”, “famiglia”, “amici”, “cena”, “piatti tipici” o simili per i tag. Una volta pubblicato il post online, categorie e tag appaiono sul blog come link cliccabili (categorie e tag sono metadati, esplicitano la natura del dato e, indicizzate dai motori di ricerca, ne facilitano il reperimento). Cliccando sul nome di una data categoria (“Diario”), si avrà accesso a una pagina che restituisce tutti i post del blog inseriti in quella categoria. Parimenti, cliccando su un dato tag (“Amici”), si otterrà una pagina con tutti i post contenenti quel tag. Categorie e tag si incrociano: post di una stessa categoria conterranno più tag, post contrassegnati da uno stesso tag appariranno a più categorie, l’accesso a uno stesso post potrà avvenire attraverso categorie e tag diversi (ammesso che esso ne contenga più d’una e più d’uno; ovvero l’accesso potrà avvenire a seguito di diverse *queries* al database del blog)⁵⁶.

Per quanto con *tag cloud* si intenda in senso stretto un insieme di parole cliccabili costituito dai nomi dei tag “più letti” di un sito, dove la grandezza del testo ne riflette la maggiore o minore importanza in termini quantitativi, per il nostro *Gedankenexperiment* dobbiamo immaginare un tag cloud-universo che includa tutti i tag (sia per post, sia del blog; postuliamo di non avere tag che rimandino a testi privi di categoria). Inoltre, dobbiamo immaginare che l’utente che visita il blog e legge i singoli post non abbia accesso diretto alle categorie, ma *solo ai tag*. Nel nostro modello, il singolo post corrisponderebbe al singolo *testo musicale*, le categorie ai *generi musicali*⁵⁷, i tag alle *proprietà o affordance musicali*, le query che l’utente è in grado

56. Si confronti questo modello con quello dei *files* e delle *directories* in Eco (1997, par. 4.2).

57. Per Gaetano Berruto (2011), il “tipo di testo”, nozione attraverso cui abbiamo esplicitato il termine “categoria” relativamente al post sul blog, non è sovrapponibile a “genere” (che è un “concetto più ampio”), in quanto rende conto soltanto del “formato che adegua le strutture linguistiche

di effettuare alle sue *competenze musicali*. Cliccando sul singolo genere — cosa che al nostro utente non è dato di fare — avremo una collezione di testi musicali contraddistinti da diverse affordance (e inclusi anche in altri generi), cliccando sulla singola affordance — cosa che il nostro utente può fare — avremo una collezione di testi musicali inclusi in diversi generi (e contraddistinti anche da altre affordance).

L'insieme delle affordance risultante dall'unione delle affordance presenti in tutti i testi musicali ascritti a un dato genere individuerrebbe i possibili pragmatici impliciti nelle proprietà sintattiche, semantiche e materiali "attivate" dal genere, ovvero tutti i suoi possibili ground (cfr. par. 4.2). Sarebbe questo il caso di un ascoltatore specializzato e onnisciente (a rappresentare tutti gli ascoltatori possibili), in grado di risalire, attraverso i singoli testi, a tutti i ground che contraddistinguono tutti i testi ascritti a un dato genere; i ground così individuati costituirebbero un Contenuto Molare tendente al Contenuto Nucleare (inteso come somma di tutti gli interpretanti) del genere in oggetto. In tutti gli altri casi, si tratterebbe dei CN del genere padroneggiati dal singolo ascoltatore. In altri termini, il singolo ascoltatore ha accesso al genere, a partire dal singolo testo, solo attraverso le affordance che è in grado di riconoscere come pertinenti, ovvero in base alle proprie competenze (derivate dalla precedente esperienza d'ascolto di altri testi musicali o dal "contatto" con il CN relativo al genere di altri ascoltatori).

Un ascoltatore potrebbe voler assegnare a un dato set di tag/affordance ricorrenti un nome (diverso da quello della categoria/genere a cui sono ascritti i post/testi in cui sono presenti tali tag); ciò rende conto del fatto che non solo gli ascoltatori caratterizzano uno stesso genere (uno stesso nome) con tag/affordance diverse, ma che assegnano a uno stesso genere (inteso come uno stesso set di caratteristiche/affordance) nomi diversi. Generi affini (e quindi anche un genere primario, da una parte, e i suoi generi secondari derivati, dall'altra) saranno quelli a cui vengono ascritti testi musicali contrassegnati da una medesima affordance o da un medesimo set di affordance⁵⁸. Il nostro ascoltatore, cioè, può individuare un'affinità tra generi solo attraverso il confronto di singoli testi che presentano una medesima affordance o un medesimo set di affordance.

alla funzione nel contesto" (p. 30). Nel nostro modello, la categoria del blog assume sia il formato individuato dal tipo di testo, sia gli aspetti culturali che caratterizzano il genere. Potremmo anche immaginare una seconda serie di categorie, parzialmente sovrapponibili alle prime, per l'insieme degli stili; categorie, quindi, crosscategoriali, perché attraversano più generi. Così facendo, però, complicheremmo troppo il modello: consideriamo allora gli stili come costituenti, assieme ai generi, le categorie.

58. Sui set di affordance si vedano i "museme stacks" e "strings" di Tagg (cfr. Conclusioni della Parte I).

5.2. Dai tag cloud alle nuvole

Le rappresentazioni visive della musica, più o meno di senso comune o sistematizzanti e formalizzate, che è possibile reperire su Internet⁵⁹ restituiscono l'immagine di un dominio che è una sommatoria (unione, in termini insiemistici) di generi, e funzionano: per *affinità* (le relazioni tra i generi vengono mostrate in un dato momento T raggruppando generi che condividono caratteristiche simili secondo diversi gradi di prossimità; es. le rappresentazioni ricavate dalle pratiche di tagging effettuate dagli utenti su Wikipedia o Last.fm)⁶⁰ o *genealogia* (rendono conto di uno sviluppo cronologico–storico, da un momento T⁰ a un momento T¹; questo tipo di rappresentazione è impiegata anche per mostrare lo sviluppo diacronico di un singolo genere). Queste rappresentazioni possono essere di tipo *grafico* (un insieme di campi o insiemi disposti su un piano), *logico* (diagrammi di flusso), *topografico* (mappe, insiemi bi o tridimensionali) o *geografico* (le musiche sono collocate all'interno di cartine, in luoghi fisici reali)⁶¹.

Un modello dei generi come tag cloud ci consente di precisare rappresentazioni di questo tipo, rendendo conto della complessità del sistema, ovvero rileggendo le classificazioni non come rigide griglie tassonomiche/topografiche che assegnano ad alcuni insiemi certe caratteristiche e che congelano le aree di intersezione tra insiemi, ma come “nuvole (quelle che stanno nell'atmosfera, o le nuvole di probabilità delle particelle elementari), bulbi, infiorescenze, curve in uno spazio a *n* dimensioni” (Fabbri F. 2002a, p. 96). Rappresentazioni, cioè, capaci di rendere conto, in maniera sistemica, del dinamismo dei generi, delle “contaminazioni, o attraversamenti” (*ivi*, p. 97) che animano le culture musicali. Queste immagini si rifanno alla celebre similitudine proposta da Iannis Xenakis (1976, p. 181):

I mondi della musica classica, contemporanea, pop, folk, tradizionale, d'avanguardia ecc. sembrano formare unità autonome, a volte chiuse, a volte compenetrantesi. Presentano incredibili diversità, abbondano di nuove creazioni, ma anche di fossilizzazioni, rovine, detriti, tutto ciò dandosi in formazioni e trasformazioni continue, come nuvole, così articolate e così effimere. Ciò si spiega in considerazione del fatto che la musica è un fenomeno culturale, dunque subordinato a un momento preciso della storia. Tuttavia, possiamo distinguere parti che sono più invarianti di

59. Basta cercare su Google Images le stringhe “music genres” e “musical genres”.

60. Un tipo di classificazione dei generi per affinità, non necessariamente di tipo grafico, è rappresentato dalle classificazioni della musica in base al suono, così come analizzato da un computer, ovvero attraverso la riduzione della musica a spettrogramma. Un pioniere di questo — controverso — tipo di analisi è David Cope (1991).

61. Sulle “music visualizations” si veda Wong (2011). Più in generale, sulla sovrapposizione discorsiva tra dominio musicale e sistema dei generi: va sottolineato come le ricerche empiriche sui consumi musicali siano di fatto, per lo più, indagini sui generi musicali; si vedano, in tal senso esemplari, Ala *et al.* (1985) e Gasperoni, Marconi e Santoro (2004).

altre e costituiscono pertanto materiali di una durezza e coerenza tali da perdurare per varie epoche della civiltà, e materiali che si muovono nello spazio, creati, lanciati, trascinati da correnti di idee, che cozzano gli uni con gli altri, influenzandosi, annichilendosi, fecondandosi mutualmente.

I tag del nostro tag cloud, in particolare, costituirebbero le “*n* dimensioni” della nuvola del sistema dei generi, ovvero le pertinenze in base alle quali il singolo soggetto e le comunità configurano un genere e, quindi, l’insieme dei generi nella loro totalità. I tag, come dei magneti, polarizzano testi e generi, restituiscono di essi solo certe caratteristiche, e individui e comunità riducono testi e generi a certi tag piuttosto che ad altri, ovvero possiedono differenti prototipi, differenti Contenuti Nucleari del genere. Banalmente, “un genere ha significati diversi per persone diverse o [...], ammesso che possa denotare la stessa cosa per persone diverse, almeno connota cose diverse” (Fabbri F. *ivi*, p. 48). Forse anche perché “non tutti i cavalli sono ugualmente rappresentativi della cavallinità, esistono cavalli più ‘cavalli’ di altri” (p. 97). Esistono cioè testi più prototipici di altri, rispetto alla propria genericità, perché contengono tratti (i nostri tag, cioè quelli che di volta in volta abbiamo chiamato musemi, figure, proprietà, disponibilità, affordance musicali) ricorrenti, percepiti come marcati (nel jazz, i testi che hanno grammaticalizzato certi tratti, ovvero stabilito forme prototipiche, sono chiamati “standard”)⁶².

L’idea che individui diversi, appartenenti o meno a comunità diverse, assegnino significati diversi a uno stesso genere, ovvero a uno stesso nome (e chiamino in un modo un genere che altri chiamano in un altro modo), non implica tanto che esistano diverse concezioni di una stessa cosa, ovvero visioni diverse di una stessa realtà (relativismo filosofico), quanto piuttosto che esistano proprio diverse realtà; nei nostri termini, diversi sistemi (prospettivismo, multinaturalismo)⁶³. Per quanto, in un’ottica semiotica o meglio metasemiotica, sia possibile immaginare un dato genere come unione dei diversi significati attribuiti a quel genere (travalicandone anche la denominazione; è il genere inteso come CN globale), in un’ottica etnosemiotica, esistono tanti generi diversi chiamati con uno stesso nome, o meno, presso diverse comunità (CN locale). In questa prospettiva, i generi e i loro sistemi sono letteralmente “mondi possibili”⁶⁴, che coesistono e possono entrare in contatto tra loro.

62. L’impiego del termine “tratti” non implica una concezione dizionariale, ovvero a tratti-formanti limitati, del dominio semantico.

63. Per queste due nozioni si vedano, rispettivamente, Eduardo Viveiros De Castro (1998) e Philippe Descola (2005).

64. Per il dibattito tra Eco e Volli sulla nozione di “mondo possibile”, elaborata dal primo, si veda Eco (1978) e (1979, cap. 8, pp. 122–173).

5.3. Dalle nuvole alle semiosfere

Il modello che, alla luce della natura non mimeticamente linguistica, ma costitutivamente linguistica dei generi sembra permettere una descrizione — se non completa — sufficientemente ricca del loro sistema è quello delle semiosfere di Jurij M. Lotman (1984), riletto alla luce del modello che abbiamo proposto (tag cloud, nuvola a n dimensioni)⁶⁵ e integrato con la semantica morfologica delineata da François Rastier (2007).

La musica, in quanto discorso (*della* musica e *sulla* musica; oggetto contenuto dai discorsi costruiti su di esso), rappresenta la macrosemiosfera ultima, quella della *lingua musicale* (al di fuori, vi sono le altre semiosfere del sistema della cultura e, soprattutto, le macrosemiosfere musicali di altre culture)⁶⁶. I singoli generi, in quanto discorsi (*del* genere e *sul* genere)⁶⁷, rappresentano le sue articolazioni in ulteriori sottosemiosfere, di natura *sociolettale*. Troviamo poi gli stili, semiosfere *idiolettali*. Le semiosfere generiche e stilistiche si compenetrano. All'interno delle semiosfere, “galleggiano” i testi musicali, nella loro dimensione di discorso (*dei* testi e *sui* testi), definendo zone a maggiore o minore densità.

Come detto, i generi non sono solo insiemi di testi in atto ma anche in potenza, cioè insiemi di caratteristiche, proprietà, desunte induttivamente dai testi, ma che poi agiscono autonomamente e deduttivamente, come regole per la creazione di testi, come repertorio di tratti architestuali. Queste caratteristiche, queste proprietà sono le nostre affordance. Testi, generi e stili, e quindi la macrosemiosfera musicale tutta, non sono che selezioni e combinazioni possibili di affordance. Uno sguardo al complesso delle semiosfere, in un dato luogo P e in un dato momento T , restituisce l'ontologia delle musiche di un dato individuo in una data comunità in un dato momento storico, così come sancita dai discorsi—su (dai discorsi sulle musiche, ovvero dalle “descrizioni metastrutturali” del sistema, che hanno funzione grammaticalizzante, in termini lotmaniani). Uno sguardo al sistema in quanto meccanismo funzionante, nel suo riconfigurarsi al mutare del tempo e dello spazio, dell'individuo e della comunità che lo prendono di volta in volta in carico, ci restituisce un'immagine metasemiotica delle musiche. Uno stesso testo musicale può essere tante cose diverse, per individui e comunità diversi, perché, nel nostro modello, è tante cose diverse, ovvero

65. Si precisa che l'immagine della nuvola, come si spera risulti chiaro dalla descrizione del modello, non implica una concezione asistemica della “globalità del senso”, intesa come “‘nebulosa’ o [...] rete di rimandi infiniti e indefiniti” (Pezzini e Sedda 2004, p. 368), ovvero una concezione ineffabile delle strutture che lo reggono.

66. Rastier, come visto (cfr. par. 3.6), parlerebbe della “lingua” in termini di “dialetto”.

67. Ciascun genere, cioè, ha un proprio metalinguaggio (un “dialetto”, nei termini di Fabbri F. 2002a, pp. 71–73).

impiega affordance condivise (con altri testi, con altri generi) e attiva affordance diverse (a seconda delle competenze di volta in volta messe in campo da individui e comunità).

La posizione dei singoli testi rispetto alle semiosfere generiche e stilistiche si congela, temporaneamente, di volta in volta, secondo i diversi tipi e gradi di pertinenza attraverso cui vi si ha accesso; ovvero in base alla selezione di certe affordance, sulla base di certe competenze. I testi, agglutinazioni di affordance, emergono cioè come *figure* dallo *sfondo* delle semiosfere: “uno sfondo semantico è una ‘regolarità’, la costante di un uso attestato da una comunità culturale” (Rastier 2007, p. 259), ovvero l’insieme delle affordance la cui selezione e combinazione è grammaticalizzata. Seguendo Rastier, i contorni delle figure-testo avranno maggiore o minore nitidezza (compattezza vs. diffusione della figura) a seconda della relazione con lo sfondo (denso vs. rarefatto); a seconda dei tratti che le costituiscono, cioè, le figure-testo potranno essere “annegate” ma intelligibili (“sfondi in forma”, relazione di somma) o potranno stagliarsi ma essere inintelligibili (“forme in sfondi”, relazione di diffusione). Immaginiamo che *testi prototipici*, che rispettano cioè le grammaticalizzazioni, appariranno conformi allo sfondo ed emergeranno compatti come punti in cui lo sfondo dà vita a una forma significativa; *testi peculiari* — combinazioni di affordance poco frequenti, non attestate o includenti affordance nuove per il sistema — appariranno come “figure ambigue” che emergono da uno o più sfondi. Attraverso tali figure, tali “momenti critici”, “punti di diramazione”, lo sfondo semantico si automodifica, si riconfigura, crea nuove pertinenze, in forma di “rottura di sfondi semantici e connessione, rottura o modificazione di forme semantiche, modificazione reciproca di forme semantiche, modificazione dei rapporti fra forme e sfondi” (ivi, p. 250). Le peculiarità dei momenti critici possono dipendere da qualsiasi “punto di marcatura”, nei termini di Rastier, ovvero da qualsiasi affordance o combinazione di affordance, nei nostri termini. In altre parole, qualsiasi elemento della musica può essere motore della variazione e apportatore di novità.

5.4. Traduzione tra semiosfere e musicizzazione

Ciascuna semiosfera, a qualsiasi livello, è allo stesso tempo testo e meta-testo, linguaggio (nei diversi livelli della lingua o dialetto, del socioletto e dell’idioletto) e suo metalinguaggio, sostanza specifica e sua verbalizzazione. La traduzione tra semiosfere, a qualsiasi livello, appare quindi garantita dalla loro dimensione discorsiva, ovvero dal fatto di possedere un piano del contenuto che può essere tradotto attraverso materie e sostanze diverse, e, da ultimo, verbalizzato.

Nel nostro modello, testi e generi si danno solo come combinazioni di affordance; a uno sguardo metasemiotico sul funzionamento del sistema, le semiosfere cioè si mostrano come un incessante ricombinarsi di tali elementi: “la semiosfera [...] ribolle come il sole” (Lotman 1990, p. 150). Da una parte, ciascuna affordance o set di affordance è implicato in testi e generi diversi, situandosi al centro di una rete rimandi e sovrapposizioni tra testi e tra generi (*affordance crossgeneriche*); dall'altra, vi sono affordance e set di affordance grammaticalizzati in certi generi piuttosto che in altri (*affordance generi-specifiche*). Si danno allora due casi di passaggio o prestito. Il primo è il caso di musiche tra loro imparentate, come per esempio la teoria che include rhythm and blues, funk, disco, hip hop, electro e techno, che condividono la stessa pulsazione ritmica sincopata di base (ripetuta a formare loop), “inventata” dalla prima forma musicale e “passata geneticamente”, attraverso le altre, fino all'ultima (cfr. par. 4.7). Il secondo è il caso dei generi sincretici, ovvero di forme derivate, composte o fusion. In entrambi i casi, ogni movimento di affordance va inteso correttamente come forma di adattamento ambientale, di traduzione; le pertinentizzazioni del “genere fonte” (*source*) verranno cioè rilette attraverso il sistema di quelle del “genere foce” (o, più in generale, del sistema *target*), non potendo risultare che in una “imperfetta traduzione” (Sedda 2006, 2012). Semplificando, la pulsazione alla base della techno è equivalente a quella dell'r'n'b, ma non identica; la “techno” del techno pop è equivalente a quella della techno *tout court*, ma non identica. Le due equivalenze agiscono su piani differenti. Nel primo caso, potremmo dire che l'affordance è mutata sul piano dell'espressione, ma *non* del contenuto; è in base a questo principio, a questa “riformulazione genealogica”, che i musicisti hip hop o techno possono dire ancora oggi di fare “musica funk contemporanea”, inserendosi in un “continuum del boom bap” (*boom bap continuum*)⁶⁸. Nel secondo caso, potremmo dire che l'affordance è mutata sul piano del contenuto, ma *non* dell'espressione; la “techno” del techno pop è descrivibile come uno scheumorfismo, un elemento che nel contesto originario aveva valore funzionale e nel nuovo contesto assume un valore puramente estetico (si tratta, semplificando molto, della distinzione tra genere e stile). In considerazione di tutto ciò, quella che chiamiamo contaminazione va pensata come meccanismo costitutivo della formazione e definizione di generi e testi, e non come eccezione⁶⁹. Affronteremo in dettaglio, precisandone ulteriormente i termini, le dinami-

68. Titolo di un mixtape digitale che ripercorre, passando in rassegna più di 200 *beats*, per più di 50 produttori, la storia della pulsazione funk attraverso l'hip hop, dalle origini fino alle sue propaggini strumentali ed elettroniche: 2tall, Dj Clockwork, Kper (a cura di), *A Boom Bap Continuum*, 2009, bit.ly/3dJ8Aof.

69. È questa, come visto (cfr. par. 3.2), la critica mossa alla nozione di “in-betweenness” proposta da Holt.

che semiosferiche e le questioni della traducibilità tra generi, come fonte di rinnovamento del sistema (cfr. *infra*, par. 6.2).

Possiamo chiamare la traduzione di elementi appartenenti ad altre semiosfere culturali da parte della semiosfera musicale, ovvero le traduzioni di “pezzi di mondo” che non siano il mondo–musica in musica, “musicizzazione” (*musicification*, “rendere musica, fare musica”)⁷⁰. Confrontiamo due esempi di traduzione dello stesso pezzo di mondo, allo scopo di mostrare la diversità di risultati cui si può giungere a partire da pertinentizzazioni (di generi) differenti: gli attacchi terroristici dell’11 settembre 2001 al World Trade Center di New York.

New York, estate 2001: il musicista elettronico William Basinski sta cercando di salvare alcune vecchie registrazioni su nastro magnetico risalenti al 1982, copiandole in formato digitale. I nastri sono così deteriorati che, nel momento stesso in cui vengono messi in riproduzione, per effettuarne la copia, cominciano a disintegrarsi. Il risultato di questa disintegrazione–in–corso–di–riproduzione viene registrato (fonofissando la riproduzione di una disintegrazione). Basinski afferma di avere terminato il lavoro la mattina dell’11 settembre (anche se è probabile che abbia terminato prima, alla fine di agosto) e di essere rimasto seduto sul tetto del proprio appartamento a Williamsburg con alcuni amici, ascoltando la registrazione, mentre le torri fumavano e, alla fine, collassavano. Il musicista registra un video dell’ultima ora di luce di quel giorno, puntando la videocamera, con un’inquadratura statica, sul fumo proveniente dalle torri ormai crollate. Un fotogramma tratto dal video è stato utilizzato come immagine di copertina di *The Disintegration Loops* (CD pubblicato nel 2002 dall’etichetta di Basinski, 2062), disco che contiene due tracce, rispettivamente di 64 e 11 minuti circa, ricavate da quelle registrazioni. Le note di copertina recitano: “Questa musica è dedicata alla memoria di coloro che sono morti a causa delle atrocità dell’11 settembre 2001 e al mio caro zio Shelley”. Nel 2003 Basinski ha pubblicato altri tre volumi ricavati dai “nastri in disintegrazione” (*The Disintegration Loops II, III, IV*). Il video è stato pubblicato, con le registrazioni del primo volume a fare da soundtrack, nel 2004 (*Disintegration Loop 1.1, Vectors/Heads*).

The Rising (2002, Columbia) rappresenta un ritorno in grande stile per Bruce Springsteen: è il suo primo album in sette anni (*The Ghost of Tom Joad*, 1995), nonché il primo con la E–Street Band in diciotto anni (*Born in the U.S.A.*, 1984). Si tratta di un *concept* in cui Springsteen presenta le proprie riflessioni sull’11 settembre in guisa di storie collegate a quel giorno sotto prospettive diverse: un marito che ha perso la moglie negli attacchi (i brani *Empty Sky* e *Mary’s Place*); la moglie di un pompiere impegnato nei soccorsi

70. Si veda l’uso di termini affini quali “musification” (Edlund 2004), “musicalization” (Lesure 1984, Tarasti 1987, Wolf 1999) e “musicalizzazione” (Costa 1999, p. 134 e *sgg.*).

(*Into the Fire*); un pompiere che racconta in presa diretta le operazioni di salvataggio (*The Rising*); una coppia di innamorati che trova un momento di sollievo, dopo la tragedia, nel sesso (*The Fuse*); una famiglia che deve fare i conti con la perdita del capofamiglia (*You're Missing*).

The Disintegration Loops è composto di "polvere musicale": loop di rumori, sibili, brusii, crepitii, oscillazioni, onde, bordoni; è legato all'11 settembre *ex post*, dopo che la musica era già stata realizzata, attraverso elementi paratestuali e paramusicali (l'artwork, le note di copertina, le dichiarazioni dell'artista). *The Rising* mette in scena la classica epica *blue-collar rock* di Springsteen, tinta di religiosità e ostentante autenticità; e prende programmaticamente di petto l'11 settembre, attraverso le liriche, oltre che agli elementi paratestuali e paramusicali, ponendosi come una chiamata collettiva a "rialzarsi" dalle macerie.

Conclusioni della Parte II

Verso una pragmatica dei generi musicali

Apertura del sistema (e della teoria che ne deve rendere conto)

Seguendo Rastier (2007, p. 259), “altamente culturalizzata, la percezione semantica permette [...] non soltanto il riconoscimento rapido di forme incomplete, ma soprattutto consente di percepire le forme assenti contemporaneamente evocate e inibite da quelle che vengono riconosciute”. In altre parole, pur nella loro ambiguità, le variazioni, le irregolarità, le conformazioni non conformi, gli spazi vuoti di un sistema vengono immediatamente riconosciuti come tali, in attesa di essere messi a loro volta a sistema o di costituirne uno a sé (o, anche, di restare obliterati).

Coerentemente con una nozione di “generale” inteso non come “generico” ma come “il più inclusivo possibile”, una teoria che si vuole, per quanto pure provvisoriamente, come generale non può essere costruita sui casi comuni (quelli statisticamente più probabili, che “fanno massa”), ma sulle eccezioni, ovvero sui casi particolari. Se una teoria della traduzione deve contemplare l’esistenza di un oggetto linguistico alieno come il *Finnegans Wake* di Joyce, un modello del sistema dei generi, allora, non può che basarsi sui suoi ornitorinchi; ovvero, su quei singoli elementi, anche “mostruosi”, che sembrano metterne in crisi le categorizzazioni. Risultato di un uso non previsto di elementi per il resto perfettamente spiegabili strutturalmente in base a quelle stesse categorizzazioni, o della comparsa di elementi nuovi, elementi che non sappiamo bene come sono fatti o possono essere usati.

Una teoria di questo tipo, per definizione, è *pragmatica* e *aperta*. Con *pragmatica*, come visto, non si deve intendere una teoria che rincorra l’empiria o astragga teorie da singoli casi di studio, ma che ponga come costitutivo il problema di come un dato testo *possa essere usato* concretamente, a partire dalle sue stesse caratteristiche strutturali, assecondandole o contraddicendole. Con *aperta* non si deve intendere una teoria che non riesca a racchiudere nei propri modelli l’eterocliticità del reale, perché tali modelli si fondano su puntelli tra loro troppo distanti o poco saldi, ma che sia in grado di prevedere al proprio interno, senza risulterne destrutturata e delegittimata, posizioni vuote, da assegnare a forme ed esperienze che *non si sono ancora manifestate*.

Nello specifico del modello che si è proposto, un margine di apertura importante può essere costituito dalla presenza dei libfix e delle altre forme linguistiche cui si deve la genrefication, ovvero attraverso cui si possono creare nuovi generi attraverso nuove denominazioni. In un blog, è sempre possibile aggiungere nuove categorie (generi), non solo nella creazione di nuovi post, ma anche, retroattivamente, ascrivendovi vecchi post. Allo stesso modo, si possono sempre inserire nuovi tag (affordance), in nuovi e vecchi post; semplicemente perché possiamo sempre avere nuove esperienze del mondo ed esperienze del mondo in forme nuove (attraverso nuove pertinenze). Charles Forceville (2001) legge lo studio pragmatico dei generi cinematografici condotto da Rick Altman (1999) alla luce delle affordance gibsoniane, sottolineando il valore euristico, e tensivo, proiettivo, di tale nozione:

Gibson sottolinea come “possano esserci molte disponibilità [*offerings*] dell’ambiente che non sono state sfruttate” [...], ossia come ci siano affordance che stanno ancora aspettando di essere scoperte. Trasferite dall’ambiente naturale al mondo artificiale della cultura umana, le affordance possono qui essere intese come caratteristiche (latenti) presenti nei testi e che possono dare origine a varie etichette di genere. [...] Un dato fenomeno — un nome, un messaggio, un film — ha vari aspetti o significati potenziali, ma solo alcuni vengono fortemente veicolati [*strongly cued*] in un contesto specifico. Sono questi che vengono normalmente attivati (Forceville *ivi*, p. 1789).

La testualizzazione, cioè, non esaurisce mai le potenzialità semiotiche del sistema: possono sempre darsi nuove pertinenze e nuovi segni, combinazioni nuove di affordance e nuove affordance.

Oltre i nomi: i testi in situazione d’uso

I Can, quindi, che cosa saranno? Che lingua, che genere, che musica suoneranno? Rock, jazz, minimalismo, elettronica colta, psichedelia, world music, black music? Questo, codesto, quello? L’insieme di alcune o di tutte queste preesistenze? Qualcosa che prima non era? Sicuramente, di volta in volta, a seconda della prospettiva adottata, tutto questo o tutto questo assieme. Un ornitorinco musicale.

L’“atto semiotico della denominazione” (Fabbri F. 2012b, p. 180, 187), una pratica necessaria, alla quale è impossibile sottrarsi, ai fini del compimento della significazione (è questa la lingua naturale “metalinguaggio principe” e “fondamento della realtà” di Benveniste, la lingua “fascista” di Barthes, il “sistema modellizzante primario” di Lotman), e che costituisce una vera ossessione per tutti i soggetti coinvolti nel discorso musicale (è la “clas-

sificazione selvaggia”, la “vertigine tassonomica” perpetrata da musicisti, ascoltatori, critici, addetti ai lavori, studiosi)⁷¹, rappresenta una preziosa chiave di accesso alla comprensione di come le comunità categorizzano la musica e se ne appropriano, di ciò che in essa considerano significativo. Qualcosa (di musicale o non-musicale, concreto o astratto) così significativo, anzi, da poter diventare l’unico elemento capace di sintetizzarne l’identità e farla presente non solo a se stesse e ai propri componenti, ma anche all’esterno, all’“altro”. Il nome del genere, appunto. Per converso, l’uso dei nomi dei generi presuppone una competenza specifica, un metasapere, non tanto relativo alla musica in sé, quanto ai discorsi che attorno a essa si costruiscono.

Attraverso la nominazione — un atto anche casuale e ingenuo, ma mai innocente, sempre causale, motivato, connotante, ideologico — le comunità si assicurano, a uno stesso tempo, il potere di creare qualcosa di nuovo e di stabilirlo. Come Eco ci ricorda nell’*exitus* de *Il Nome della Rosa* (“Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus”), i nomi sembrano essere l’unica cosa che ci resta, di cui possiamo disporre: li mettiamo a sistema, ma non li dominiamo mai completamente, perché ci scavalcano e ingannano, possono dirci sempre più e sempre meno di quello che facciamo dire loro e facciamo loro fare. Possiamo usare una cosa che chiamiamo “cucchiaino da caffè” per mescolare il contenuto di una tazzina, ma possiamo usarlo anche “tra la scarpa e il tallone come calzascarpe” (Eco 1997, par. 3.4.6)⁷².

Il progetto di analisi del sistema di generi cinematografici portato avanti da Altman appare un modello importante anche con riferimento al sistema dei generi musicali. Partito dalla formulazione di “un approccio semantico/sintattico al genere cinematografico” (1984), ovvero dalla rilevazione delle relazioni (dimensione sintattica) tra le costanti tematiche e figurative (dimensione semantica) di un dato genere (e privilegiando la prima dimensione, ovvero, diremmo, convertendo temi e figure in funzioni proppiane o posizioni attanziali; cfr. Conclusioni della Parte I), Altman (1999) vi ha integrato la componente pragmatica, orientata all’indagine delle strategie produttive e comunicative dei generi da parte di istituzioni (come le case di produzione cinematografica) e pubblico.

In questa prospettiva, ulteriori contributi al delineamento di una teoria pragmatica dei generi musicali dovrebbero essere: (1) un’indagine semasiologica (nei nostri termini, incentrata sulla rilevazione delle diverse affordance assegnate da comunità diverse a uno stesso nome di genere) e onomasiologi-

71. Per la “vertigine tassonomica” si veda Georges Perec (1985); per una “vertigine della lista” Eco (2009). Con “classificazione selvaggia” Eco (1997, par. 4.3) intende in buona sostanza le folk taxonomy.

72. Eco si rifà qui a Rudolf Arnheim, che a sua volta citava Georges Braque. Sull’importanza semiotica del nome — particolarmente di quello proprio e con riferimento al mondo dei marchi e della comunicazione commerciale — si veda Calefato (2006).

ca (il percorso inverso, dalle stesse affordance a nomi di genere *diversi*) di un singolo genere; (2) l'individuazione delle isotopie ricorrenti all'interno delle sue sottodenominazioni e forme derivate; (3) l'individuazione delle sue affordance non desumibili dal nome, ma rilevabili dai testi in situazione d'uso (di ascolto del disco e di performance dal vivo, in contesto etnografico) e che possono confermare o contraddire quelle implicite nel nome del genere. Un'indagine di questo tipo non intenderebbe tanto dizionarizzare i tratti significativi del genere, quanto mostrarne le dinamiche come oggetto culturale, ovvero le variazioni che si danno per individui e comunità diversi a partire dagli "stessi" segni.

PARTE III

PER UNA SOCIOSEMIOTICA DELLA NOVITÀ IN MUSICA

Nove volte su dieci, il nuovo è solo lo stereotipo della novità.

Roland Barthes, *Il piacere del testo* (1973).

Dinamismo del sistema dei generi

6.1. Il museo della semiosfera e la dialettica centro/periferia

Jurij M. Lotman (1985) ricorre a due metafore di ordine spaziale per descrivere la morfologia interna di una semiosfera: quella del *museo* (p. 64) e del rapporto tra *centro* e *periferia* di un territorio (pp. 61–68 e *passim*). Riprendiamo, riformuliamo ed espandiamo qui le immagini lotmaniane, integrandole con altre nozioni elaborate dal semiologo russo, ai fini di una migliore comprensione delle dinamiche interne al nostro modello per il sistema dei generi musicali.

Possiamo immaginare la semiosfera come un museo; deposito della memoria culturale, luogo in cui sono compresenti oggetti disparati appartenenti a epoche e luoghi diversi, più o meno in mostra, a seconda dell'importanza loro assegnata dalla comunità che li ha generati, usati e conservati. Vi troviamo testi che sono *exempla*, posti dagli organizzatori del museo nelle sale centrali, le cui forme costituiscono un modello per la generazione di nuovi testi; e testi di difficile catalogazione, perché di difficile lettura, posti nelle sale secondarie del museo o nei suoi magazzini, le cui forme sono considerate non più produttive (reperti “archeologici”) o non ancora produttive (potremmo chiamarle “opere d'avanguardia”), entrambe, parimenti, inattuali perché inattualizzabili.

Possiamo immaginare la semiosfera come un nucleo urbano o un paese, organizzato in un centro, intesa come zona stabile, normalizzata e normalizzante, e in una periferia, intesa come zona instabile compresa tra centro e confine. Laddove quest'ultimo, come una membrana cellulare, “somma dei ‘filtri’ linguistici di traduzione” del sistema culturale (ivi, pp. 58–59), non è mai semplice linea ma lingua di terra, spazio abitato e vissuto, zona di mediazione tra interno ed esterno e, quindi, meccanismo di pertinentizzazione e semiotizzazione. Alla periferia della semiosfera, troviamo attestazioni archeologiche, difficili da leggere perché la comunità non padroneggia più la lingua in cui sono state scritte (es. i dialetti), e forme poco attestate o neoformazioni, la cui lettura è parimenti difficile, non perché scritte in lingue dimenticate, ma perché ancora “sconosciute” (es. le lingue *pidgin* e creole). I confini del sistema sono per loro natura poliglotti e mistilingui; le

sue lingue, lingue di minoranza. Se la periferia, dalla morfologia irregolare e dall'identità indefinibile, procede per "tentativi", per singole attestazioni (Lotman parla di "culture testualizzate", 1971), e crea spazi sincretici di differenza e di complessità difficili da risolvere e sciogliere, il centro, simmetrico e compatto, funziona da meccanismo di autoconservazione della cultura¹, provvedendo a testi omogenei, formati secondo prassi consolidate, e riconfermando incessantemente le proprie strutture, ovvero autodescrivendosi, dotandosi di una grammatica esplicita, che ne semplifichi l'apprendimento della lingua (Lotman parla di "culture grammaticalizzate"). La lingua parlata dal centro è la lingua ufficiale del sistema, quella dominante.

Lotman (1992) descrive i processi di generazione e rigenerazione del senso nella semiosfera distinguendo tra movimenti "continui" e "discontinui o discreti" (pp. 12-18) e tra modelli "binari" e "ternari" (pp. 168-174). Se il centro produce testi per movimenti continui, combinatori e prevedibili, cercando di espandere la propria pertinenza imponendo la propria come lingua unica, il suo incontro con le zone di alterità della periferia non rappresenterà, se non di rado, una forma di "territorializzazione"² completa, ma genererà piuttosto forme microsistemiche "di compromesso". Tale principio vale per qualsiasi forma di contatto tra due forme o sistemi: è caso raro che uno dei due prevalga totalmente cancellando ogni traccia dell'altro (modello binario); si creeranno piuttosto forme o sistemi terzi ibridi (modello ternario). Se il centro tende a rallentare il mutamento del sistema, la periferia lo accelera attraverso movimenti discontinui che, nelle collisioni tra testi e sistemi diversi, possono generare "esplosioni" (pp. 19-24, 114-122). Fenomeni non del tutto imprevedibili, ma la cui prevedibilità è complicata dal numero di variabili in gioco: vi rientrano testi scritti nella lingua del centro, testi archeologici, testi parzialmente scritti in lingue di altri sistemi, testi che presentano alcuni o tutti questi tratti sincretici.

Negli spazi in cui il centro cede terreno alla periferia, la quale controbilancia l'espansione del centro cercando di affermare le proprie lingue e i propri testi come sempre più centrali, le attestazioni archeologiche possono essere riprese e rivalutate, in una forma di recupero della memoria culturale "dimenticata" che non è mai semplice ritorno e ripresa, rilettura documentaria e filologica, ma riterritorializzazione, risemantizzazione, una forma di "traduzione della tradizione" (Lotman 1985, p. 134)³.

1. In accordo con il principio saussureano della "resistenza dell'inerzia collettiva a ogni innovazione linguistica" (Saussure 1916, p. 92).

2. Nei termini di Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980).

3. Per Deleuze e Guattari (ivi) il problema della relazione lingua maggiore / dominante vs. lingua minore "è quello non di una distinzione fra lingua maggiore e lingua minore, ma di un divenire. Il problema non è riterritorializzarsi su un dialetto o un gergo, ma deterritorializzare la lingua maggiore. [...] Ciascuno deve trovare la lingua minore, dialetto o piuttosto idioletto, a partire dalla

Le dinamiche interne alla semiosfera, ovvero la dialettica tra *tradizione* (che nella nostra riformulazione abbiamo fatto coincidere con il centro) e *innovazione* (che abbiamo attribuito alla periferia), rappresentano i meccanismi che consentono alla semiosi di solidificarsi in sistema culturale⁴. Senza differenze (morfologiche, di densità, di velocità) e senza omogeneità (che consentono di riconoscere le differenze in quanto tali, in quanto marcate) non si dà senso. La periferia è l’emanazione laboratoriale del centro, e questo a sua volta accoglierà ciclicamente testi provenienti dalla periferia, per rigenerarsi. Un sistema integralmente tradizionale si sclerotizza, senesce ed esaurisce le proprie capacità generative; un sistema integralmente innovativo dissolve nel suo perenne rinnovarsi le regole di cui si è dotato, genera testi non riconoscibili, impossibili da canonizzare, finendo per perdere il proprio carattere di sistematicità.

6.2. Dinamiche nelle semiosfere dei generi

Nel nostro modello, il sistema delle semiosfere generiche, che a uno sguardo metasemiotico si presenta come reticolo di affordance che formicolano (la nostra “nuvola a n dimensioni”), a uno sguardo etnosemiotico, situato, che prenda cioè in carico quello di un dato individuo in una data comunità in un dato momento storico, si presenta come insieme di relazioni “congelate” tra affordance e contraddistinto da irregolarità strutturali, ovvero come raggruppamenti di affordance più o meno densi, alternanza di vuoti e di pieni, riflettendo l’ontologia delle musiche dell’individuo e della comunità cui appartiene. Testi e generi non sono che combinazioni possibili di affordance: caratteristiche, proprietà musicali che operano sul piano delle forme e, pertanto, individuano un numero indefinito di possibili manifestazioni concrete, ovvero sostanze. Costituiscono, cioè, un repertorio di tratti archimusicali, di testi in potenza. Ciascun testo, inteso come sostanza formata, sarà generato a partire da un dato set di affordance, che possiamo chiamare testo-modello.

I testi emergono secondo il loro diverso grado di conformità con lo sfondo generico. Possono essere porzioni di sfondo compatte che danno

quale potrà rendere minore la propria lingua maggiore. [...] Si tratta di] dovere conquistare la propria lingua, raggiungere cioè, nell’uso della lingua maggiore, una sobrietà che potrà metterla in stato di variazione continua (il contrario del regionalismo). Essere bilingui e multilingui nella propria lingua. Conquistare la lingua maggiore per tracciare lingue minori ancora sconosciute. Servirsi della lingua minore per fare filare la lingua maggiore. L’autore minore è uno straniero nella propria lingua” (p. 169).

4. Lotman ascrive al testo artistico *tout court* la capacità di produrre nuove correlazioni sistemiche, diverse da quelle già esistenti; ovvero, di distaccarsi dai propri sistemi modellizzanti di riferimento e fungere esso stesso da “modello di mondo”.

forma a figure significanti (come una porzione di trama in cui il pattern si mostra con maggiore evidenza): sono questi i testi (canonici, standard) che individuano *generi centrali*, dominanti (possiamo farli coincidere con i generi cosiddetti mainstream). E possono darsi come figure ambigue (Fig. 1) perché costituite da insiemi inusuali di tratti e risultanti dalla sovrapposizione di più sfondi (come figure significanti generate dalla visualizzazione simultanea, resa possibile dalla prospettiva, di elementi posti su piani diversi): sono i testi che individuano *generi periferici*, minoritari (possiamo farli coincidere con i generi cosiddetti di nicchia, underground, sottoculturali, d'avanguardia). A loro volta, tanto i generi centrali, quanto quelli periferici, ovvero le sottosemiosfere della macrosemiosfera musicale, saranno internamente strutturati secondo diversi gradi di centralità/perifericità (possiamo parlare di "centro della periferia" e "periferia del centro"; Marrone 2010, p. 443). Anche in relazione ai generi periferici, si daranno cioè testi e sottogeneri più o meno centrali, ovvero più o meno esemplari della loro genericità (e perifericità), e grammaticalizzati.

Testi e generi saranno visualizzati diversamente a seconda dello sguardo che vi si posa, ovvero a seconda delle competenze di individui e comunità diversi che prendono in carico il sistema; a seconda dello sguardo, alcune affordance presenti nel testo saranno valorizzate e ne consentiranno il riconoscimento in base al sistema di pertinenze a cui vengono ascritte (ovvero, i generi), altre saranno narcotizzate. Alcuni, cioè, monolingui, leggeranno meglio i testi centrali/dominanti; altri, poliglotti, saranno capaci di leggere anche i testi periferici/minoritari. Affordance simili individueranno insieme di testi simili, sfondi generici omogenei con un grado di densità che dipende dalla produttività dell'affordance condivisa: testi che presentano proprietà condivise, lette come tratti marcati (di un testo, in quanto ascrivibile a un genere), saranno più leggibili; testi che presentano proprietà grammaticalizzate ricorrenti emergeranno compatti dallo sfondo generico.

Testi e generi diversi condividono affordance e set di affordance; quella che chiamiamo contaminazione è un meccanismo strutturale del sistema. Il rimescolamento di elementi interni al sistema e il contatto e lo scambio tra centri e periferie è costitutivo e continuo. Questa condivisione non è mai un semplice passaggio o prestito, ma è sempre traduzione, ovvero una trasformazione delle pertinenze del sistema originario attraverso quelle del nuovo sistema in cui affordance e set di affordance vanno a inserirsi. I sistemi di pertinenze individuano i confini del sistema, interni, ovvero tra generi, ed esterni, tra musica (e quindi periferia delle periferie generiche) e altre semiosfere culturali (e, soprattutto, semiosfere musicali di altre culture). Semiosfere generiche che entrano in contatto, ovvero che condividono affordance, ne opereranno sempre una modifica (la traduzione è costitutivamente "imperfetta"), sul piano del *contenuto* (*scheumorfismo* come

risemantizzazione; *affordance genere-specifiche*) o dell'*espressione* (riformulazione *genealogica*; *affordance crossgeneriche*). Nel caso di una somiglianza tra sfondo d'origine e sfondo ospite, ovvero della somiglianza di pertinenze tra i due sfondi (che, quindi, condividono già altre *affordance*), o della presenza di spazi vuoti particolarmente favorevoli all'innesto della nuova *affordance* — forme assenti contemporaneamente evocate e inibite da quelle che vengono riconosciute (cfr. Conclusioni della Parte II) — nello sfondo ospite, le nuove *affordance* saranno compatibili, e il passaggio potrà avvenire facilmente. Nei termini di Lotman (1985, p. 68), l'*affordance* trasmessa conterrà cioè “gli elementi capaci di consentire la traduzione in un'altra lingua”. Più difficile sarà il passaggio di *affordance* tra sfondi dissimili, che “parlano lingue” diverse (socioletti e idioletti distanti, generi e stili distanti o addirittura appartenenti a sistemi musicali diversi). Nei termini di Lotman, si tratta di un tentativo di “tradurre l'intraducibile”.

Immaginiamo il passaggio di *affordance* come una forma di “clonazione imperfetta”: l'*affordance* entra in una nuova porzione di sistema e vi lascia una replica, un'immagine speculare di sé (“enantiomorfica”, nei termini di Lotman; *ivi*, pp. 69–70), equivalente ma non identica, ovvero l'immagine che di essa, in quanto forma appartenente alla porzione di sistema originaria, genera la porzione ospite. Dall'incontro tra porzione originaria e ospite si dà cioè una terza forma (modello ternario). A seconda dello sguardo che si posa sul sistema, queste *affordance* “clonate” potranno essere più o meno riconducibili e riducibili alle loro *affordance* “madre”; a seconda cioè del grado di grammaticalizzazione, e quindi autonomia, che si assegna al set di *affordance*, potranno essere ricondotte a un modello binario. In altri termini, per esempio, un sottogenere definitosi per *genrefication* potrà essere ascritto al genere da cui è derivato (potrà essere considerato una sua declinazione stilistica, un sottogenere) o, al contrario, potrà essere considerato autonomo, e addirittura sostituire il genere da cui è derivato (diventato un anacronimo).

Se tanti testi e generi centrali, quanto periferici operano una ricombinazione di materiali testuali sistemici attestati (ovvero, operano su combinazioni di *affordance* e *affordance* attestate), testi e generi periferici (1) recuperano, ripresentificano *affordance* archeologiche (fossilizzazioni, rovine e detriti), (2) producono combinazioni nuove di *affordance* attestate, e (3) introducono *affordance* nuove per il sistema (le nuove creazioni di cui parla Xenakis; cfr. par. 5.2), ovvero provenienti dall'*extrasistemico* (nel nostro modello a tag cloud, sarebbero tag e post senza categoria). A seconda del grado di grammaticalizzazione e centralità che una comunità assegna a queste forme, attraverso le proprie autodescrizioni metastrutturali, ovvero i discorsi sulle musiche, esse saranno valorizzate come più o meno apportatrici di novità, più o meno costituenti nuova cultura, ovvero un nuovo genere (a cui verrà assegnata una posizione più o meno centrale nella struttura generale del

sistema). Il grado di continuità o discontinuità delle nuove forme con le forme centrali del sistema che le accoglie, ovvero il loro carattere più o meno esplosivo, è negoziato all'interno delle comunità e tra le comunità (tra sistemi diversi), attraverso il lavoro dei *gatekeepers* dei discorsi sulla musica. Gli "organizzatori del museo", in termini lotmaniani.

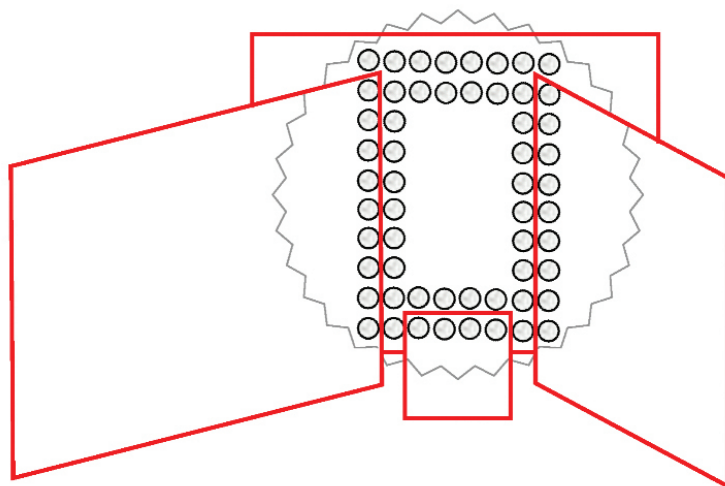


Figura 1. Figura significativa generata dalla visualizzazione, in prospettiva, di elementi posti su piani diversi. Nei nostri termini, figura ambigua perché costituita da un insieme inusuale di tratti (musemi, figure, affordance, pertinenze), risultante dalla sovrapposizione di sfondi generici diversi.

Forme della novità

7.1. Innovazione e nuovo

Nella sua tipologia dei “modi di produzione segnica”, Umberto Eco (1975) definisce due possibili modalità di “invenzione” (pp. 309–320), ovvero di invenzione della relazione tra i funtivi della significazione che avviene contestualmente alla generazione della loro prima occorrenza. In altre parole, è questo il caso dell’invenzione di un linguaggio e delle convenzioni semiotiche che lo regolano (*ivi*, p. 315). Entrambe le modalità sono riconducibili alla relazione tra i piani dell’espressione e del contenuto di tipo *ratio difficilis* (p. 246), ovvero il caso in cui il segno non si basi su un tipo espressivo preformato, selezionato in base al contenuto che si deve veicolare (*ratio facilis*, *ibid.*), ma in cui “il tipo espressivo coincide con il semema veicolato dall’occorrenza espressiva” o, in altri termini, “la natura dell’espressione è motivata dalla natura del contenuto” (pp. 246–247)⁵. Se per tutti gli altri modi di produzione segnica (riconoscimento, ostensione, replica; pp. 289–308) vale il principio per cui, “sia che si tratti di *ratio facilis* o di *ratio difficilis*, si riconosce la corrispondenza tra tipo e occorrenza a causa della preesistenza del tipo come prodotto culturale, anche se è un tipo del contenuto” (p. 309), secondo la catena di passaggi “stimoli → modello percettivo → modello semantico → trasformazione”, ciò non vale per il modo dell’invenzione.

Definiamo come invenzione un modo di produzione in cui il produttore della funzione segnica sceglie un nuovo continuum materiale non ancora segmentato ai fini che si propone, e suggerisce una nuova maniera di dargli forma per trasformare in esso gli elementi pertinenti di un tipo di contenuto. L’invenzione rappresenta il caso più esemplare di *ratio difficilis* realizzata in una espressione eteromaterica. Poiché non esistono precedenti circa il modo di correlare espressione e contenuto, occorre istituire in qualche modo la correlazione e renderla accettabile (Eco 1975, p. 309).

Occorre istituire, *ex novo*, un codice. Nel caso dell’invenzione, cioè, si dà uno scavalcamento dei modelli di riferimento che consentono di ricondurre

5. Nelle pagine successive del *Trattato*, Eco precisa i termini di questa “motivazione”, muovendo una critica alla tradizionale nozione di iconismo.

un'occorrenza a un tipo. I testi estetici rappresentano un tipico esempio di produzione segnica nelle modalità dell'invenzione (pp. 328–343).

I due tipi di invenzione di cui parla Eco sono l'invenzione “moderata” e l'invenzione “radicale”. Nel primo caso, “si proietta direttamente da una rappresentazione percettiva in un continuum espressivo, realizzando una forma dell'espressione che detta le regole di produzione dell'unità di contenuto equivalente” (p. 316); in altri termini, a essere scavalcato è il modello semantico (la catena sarà in questo caso del tipo “stimoli → modello percettivo → trasformazione → modello semantico”), perché una data struttura percettiva, nuova, sarà postulata come ricollegabile a un modello semantico di per sé già codificato. In questo caso, l'occorrenza non è frutto “di pura e semplice invenzione, ma deve offrire altre chiavi: stilizzazioni, unità combinatorie codificate, campioni fittizi e stimolazioni programmate. È solo in virtù dell'azione combinata di questi elementi, e in un gioco reciproco di aggiustamenti, che la convenzione si stabilisce” (p. 317). Eco propone come esempio di invenzione moderata quello delle immagini di tipo “classico” (*ibid.*), per esempio *La madonna del cardellino* di Raffaello (1506 c.ca). Nel secondo caso, la catena di passaggi sarà del tipo “stimoli → trasformazione → modello percettivo → modello semantico”, perché:

il mittente praticamente “scavalca” il modello percettivo e “scava” direttamente nel continuum informale, configurando il percetto nello stesso momento in cui lo trasforma in espressione [...]. In questo caso la trasformazione, l'espressione realizzata, appare come un artificio “stenografico” attraverso cui il mittente fissa i risultati del suo lavoro percettivo. *Ed è solo dopo aver realizzato l'espressione fisica che anche la percezione assume una forma e dal modello percettivo si può passare alla rappresentazione semantica.* [...] In questo caso si ha violenta istituzione di codice, radicale proposta di nuova convenzione (*ivi*, p. 318).

Eco propone come esempio di invenzione radicale quello delle “grandi innovazioni della storia della pittura”, per esempio gli impressionisti (p. 318).

Nel nostro modello, in una prospettiva intrasistemica, e quindi etnosemiotica, abbiamo visto come, nelle dinamiche semiosferiche, si dia novità (*novelty, newness*) in due possibili modi: in presenza di combinazioni non attestate di affordance già attestate, e di nuove affordance, ovvero affordance non attestate. Entrambi i modi possono dare vita a una esplosione, nei termini di Lotman (a un “evento”, in quelli di Alain Badiou, 1988), ovvero generare nuovi spazi di cultura. Possiamo far corrispondere il primo tipo di novità alla invenzione moderata di Eco, e chiamarla “innovazione” (*innovation*); possiamo far corrispondere il secondo tipo alla invenzione radicale, e chiamarla “nuovo” (*the new*). Nel nostro modello, però, la novità non è relativa alla relazione tra piano dell'espressione e piano del contenuto come nell'invenzione echiana, ma alla relazione *tra affordance e sfondo semanti-*

co-generico; nel primo caso di novità si danno relazioni tra figure conosciute e sfondi diversi da quelli a cui queste sono di norma associate (generando figure ambigue), nel secondo le figure sono sconosciute e non possono essere proiettate su alcuno sfondo. Nei termini di Massimo Leone (2012), potremmo parlare di modelli patrimoniali, “ossia con esclusivo ricorso a risorse interne” (p. 7), per l’innovazione, e di modelli matrimoniali, “perché assorbono i propri elementi da un esterno” (p. 9), per il nuovo; ovvero, di modelli endogamici e modelli esogamici.

Nel nostro modello, il primo tipo di novità ne implica una concezione quantitativa e combinatoria (Eco 2004, Leone 2015), come riformulazione dell’esistente, ovvero di elementi che l’individuo situato in una data comunità sa riconoscere, per averne avuto esperienza attraverso testi preesistenti, ma che, così configurati, non appaiono immediatamente leggibili se proiettati sullo sfondo semantico a cui è abituato a ricondurli (essendo, difatti, la risultante di una proiezione su sfondi diversi). Si tratta di una rifunzionalizzazione, risemantizzazione, ovvero, sul piano pragmatico, di un uso non attestato. La scelta dell’etichetta *innovazione* vuole riflettere il carattere continuo, durativo, processuale e sistemico di questo tipo di novità; nei termini del modello, essa coincide con la contaminazione che gli è strutturale, ovvero deriva dal contatto tra semiosfere generiche, centrali e periferiche. In altri termini, definiamo innovativi testi che presentano proprietà ascrivibili a sfondi generici diversi (sottosemiosfere sociolettali e idiolettali, centrali o periferiche). La novità così definita è descrivibile attraverso tutte le categorie del mutamento e della variazione linguistica, della transtestualità genetteana (Lacasse 2000b) e delle “pratiche di replicabilità” (Dusi e Spaziant 2006), anche in senso inter e crossmediale (Wolf 2002). Ne sono esempio i generi formati per *genrefication* letti come declinazioni stilistiche, sottogeneri; è questo il caso di molti *scheumorfismi* di genere. Ne sono esempio i generi formati per *genrefication* cui viene assegnato il valore di genere autonomo (riformulazione genealogica) o sostitutivo (anacronimia), forme innovative esplosive.

Il secondo tipo di novità, il *nuovo*, implica l’ingresso nel sistema di testi e generi, e quindi affordance, esterni, non configurati, non riconosciuti dall’individuo e dalla comunità che ne sovrintendono al funzionamento, ovvero che non rientrano nelle loro competenze. Si tratta di una nozione extrasistemica e qualitativa di novità, come forma non attestata. In prospettiva sistemica, o meglio metasistemica, e quindi metasemiotica, anche questo tipo di novità, che è la risultante di un contatto (sempre in termini linguistici), è una combinatoria: tra sistemi musicali diversi; pensiamo alla scoperta occidentale delle musiche orientali, da cui a partire dagli anni Sessanta del Novecento deriverà l’estetica definita minimalista. Ma possono anche darsi casi di nuovo che fuoriescono dai sistemi musicali o che vi si installano *ex*

abrupto.

Il primo è il caso di quella che abbiamo chiamato musicizzazione di pezzi di mondo (cfr. par. 5.4), ovvero di elementi appartenenti ad altre semiosfere della cultura che vengono tradotti in termini musicali; non si tratta solo dell'ingresso della Storia nella musica (pensiamo alle opere politiche di Luigi Nono, Cornelius Cardew e simili), ma anche di forme del mondo cui viene "data la parola" per la prima volta nella semiosfera musicale (è questo il caso dell'ingresso del rumore naturale nell'estetica della musica colta, sancito definitivamente, dopo i prodromi di Luigi Russolo, con Pierre Schaeffer e John Cage). Il secondo è il caso di una neoformazione poetica o iniezione tecnica, ovvero del presentarsi di nuovi mezzi di produzione musicale. Con ciò non si devono intendere solo invenzioni tecnologiche in senso stretto (per esempio l'elettrificazione e amplificazione degli strumenti acustici, gli strumenti elettronici, l'uso poetico degli apparati fonografici, gli strumenti autocostruiti, i cosiddetti mixed-media audiovisivi, l'audio binaurale ecc.)⁶, ma anche nuovi metodi compositivi (dodecafonica e serialismo, che agiscono non sul piano sostanziale della musica in quanto suono, ma su quello delle forme del contenuto) e nuove forme di notazione (le notazioni eterodosse della classica-contemporanea; dagli spartiti per intonarumori, alle partiture aleatorie di Cage, a quelle grafiche impiegate nelle improvvisazioni eterodirette di Butch Morris e John Zorn).

Abbiamo quindi tre possibili tipi di affordance che possiamo pienamente definire nuove per un dato sistema: affordance derivate dalla *musicizzazione* di (nuovi) pezzi di mondo (nuovi temi, ma anche nuovi ambiti espressivi), affordance generiche *extrasistemiche* (contatto tra sistemi musicali diversi) e derivate da un qualche tipo di *iniezione tecnologica* (nuovi suoni, ma anche nuovi modi di concepire e organizzare il suono).

Riprendendo la classica opposizione lévi-straussiana, se l'innovazione si dà per bricolage di materiali già semiotizzati (perché interni al sistema), la selezione di quali tra i possibili materiali nuovi che vi fanno ingresso andranno messi a sistema, oppure rifiutati, sembra in qualche modo orientata da un agire di tipo ingegneristico, ovvero in accordo con un insieme di regole: le pertinenze, le convenzioni semiotiche vigenti nel sistema.

7.2. Innovazione e tendenza

Nei termini di Massimo Leone (2013), "l'innovazione nasce dalla fusione di due o più sistemi semiotici [...] e] rileva somiglianze strutturali tra questi

6. Si pensi allo stupore generato dal funzionamento degli strumenti fonografici, analogo a quello per quelli cinematografici, agli albori della loro comparsa (Eisenberg 1987).

sistemi, somiglianze che non si vedevano prima che l'innovazione avvenisse" (p. 48). Nei termini di Giulia Ceriani (2007), queste latenze, consonanze implicite e non manifestate, tra sistemi semiotici, precondizioni o motori dell'innovazione (nel nostro modello, le forme assenti contemporaneamente evocate e inibite che rendono uno sfondo generico accogliente per una nuova combinazione di affordance), individuano una tendenza, ovvero un movimento di proiezione tensiva verso un oggetto che sta per un dato valore o insieme di valori.

Diversamente dalle mode passeggiare, fenomeni superficiali di costume, la tendenza è un meccanismo strutturale di regolazione ritmica delle trasformazioni culturali, fondato sulla logica della differenza, ovvero dell'alternanza, tra "saturazione" ("frequentazione eccessivamente ripetuta di [...] uno] stesso insieme di valori"; *ivi*, p. 32) e "desaturazione". La tendenza è l'istanza di mediazione tra due diversi set di valori, tra la desaturazione dei primi e la crescente saturazione dei secondi, ovvero tra tradizione e innovazione, laddove quest'ultima, prima o poi, non sarà più colta come tale. Coagulatesi nei processi sistemici di "invenzione quotidiana" (p. 49 e *sgg.*)⁷, la tendenza rappresenta il momento di emersione di una "forma di vita" (pp. 15–18), ovvero una forma di discontinuità rispetto al sistema culturale, che riceve dalla comunità una valorizzazione positiva, ergendosi a modello⁸. La tendenza si manifesta come concatenazione di testi superficialmente eterogenea, ma internamente coerente, perché le mutazioni sul piano delle configurazioni di superficie che essa presenta sono riconducibili a elementi formali comuni, invarianti strutturali e mitiche (Ceriani rileva in un corpus eterogeneo di testi pubblicitari i medesimi "tratti isotopanti", in particolare uno stesso tipo di relazione figura/sfondo; p. 22 e *sgg.*).

Nei nostri termini, la tendenza individua un momento di progressiva ma decisa centralizzazione di attestazioni provenienti dalla periferia; un caso musicale esemplare, da questo punto di vista, è rappresentato dall'utilizzo di una forma "periferica" come il dembow/reggaeton in un testo divenuto centrale, mainstream (e di grandissimo successo), come il brano *Hips Don't Lie* di Shakira (2005): letto proprio nei termini di un progressivo "esaurimento del predominio dei generi nord americani e inglesi causato dagli scenari mondiali attuali, caratterizzati da fenomeni di globalizzazione, diaspora e deterritorializzazione" (Agostini 2008, p. 221).

L'individuazione di una tendenza all'interno di un corpus o di un sistema autorizza la possibilità di formulare, entro certi termini, previsioni. È questo il caso — limite, e per questo ancora più interessante — di alcune recensioni

7. I "movimenti continui" lotmaniani (cfr. par. 6.1). Per la nozione di "invenzione del quotidiano" si veda de Certeau (1980).

8. Sulla forma di vita cfr. par. 3.3, nota 7.

di dischi immaginari scritte da Dionisio Capuano per la rivista “Blow Up” tra il 2005 e il 2011 (Marino 2011). In estrema sintesi, le invenzioni di Capuano si giocano tutte nella forzatura del confine tra possibile (inteso come potenziale) e plausibile (inteso come verosimile) all’interno del sistema delle musiche (inteso come macchina combinatoria): i dischi molto razionalmente fantastici da Capuano sono i dischi di una “discoteca di Babele”, che incarnano il principio secondo cui perché un disco “esista, basta che sia possibile. Solo l’impossibile è escluso” (Borges 1939, 1941). Il discorso sulle musiche possibili, riducendosi necessariamente a combinatoria “mostruosa” delle musiche attuali, è di fatto un pretesto per affrontare il discorso sulle possibilità residue della musica (la “musica di ricerca come ricerca della musica”, nei termini di Capuano). Nell’intreccio tra possibile e plausibile, allora, si presentano come sorprendentemente plausibili dischi solo possibili (è questa la norma per i dischi immaginari di cui ha scritto il critico), si presenta come immaginario un disco realmente esistente (il bootleg *Antony and the Zanatos* di Antony, “Blow Up” 108, maggio 2007)⁹ e si immagina un disco che solo poi è divenuto reale: la recensione del fantomatico *The Ecstasy of Saint Therese* dei Portishead (“Blow Up” 100, settembre 2006) descrive con buona approssimazione l’album *Third*, pubblicato, dopo lunghe attese e infiniti rinvii, soltanto nel 2008. Ecfrasi senza referente fondata sulle latenze, gli spazi di possibilità rintracciabili nella precedente produzione della band inglese.

9. Con bootleg si intende un’opera, tipicamente fonografica, pubblicata in forma non ufficiale e senza il consenso di chi — casa discografica, artisti ecc. — ne deterrebbe i diritti.

Ideologie del vero e del nuovo

8.1. Generi e autenticità

Se l'esperienza della musica, in quanto esperienza estetica, è importante per noi ascoltatori, ciò avviene perché in essa possiamo specchiarci, ritrovando in essa un qualche valore di "verità". Essa traduce nelle sue forme il mondo di cui, assieme a noi, è parte. La verità del testo musicale si gioca nella dialettica tra "la struttura testuale e il valore estrinseco precodificato" (Jacoviello 2012, p. 243), ovvero nel confronto tra introversivo ed estroversivo, immanente e socioculturale, sul piano dei valori che sono proiettati sulle sue strutture formali e che ne fanno "il luogo di incontro concreto di idee ed esperienze" (Berio 2006, p. 10). È questa, come visto, la dimensione del discorso (cfr. par. 1.4, 3.5).

Un testo musicale agisce sull'ascoltatore spingendolo a costruire una serie di inferenze che sono azioni; nel più generale dei casi, l'ascoltatore inferisce "lo stile di vita corrispondente al genere a cui [il testo] appartiene" (Marconi 2007, p. 105)¹⁰. Il genere è così garante ultimo della verità, attraverso quello che potremmo definire un "icononismo estroversivo", perché non referenziale, che sovrintende, come visto, alla traduzione di pezzi di mondo nella semiosfera musicale, alla loro messa in musica (cfr. par. 5.4). Fino alla costruzione dei *topoi* e degli stereotipi, delle associazioni meccaniche e automatiche: dalla teoria degli affetti, ai musemi di Tagg, dalla musica a programma, alle connotazioni delle soundtrack cinematografiche, fino ai *trompe-l'oreille* del sound design. Alla definizione del genere, partecipa della dimensione discorsiva, entità multidimensionale perché multimodale, contribuiscono elementi di natura socioculturale, che abbiamo chiamato paramusicali. Sono questi elementi a determinare il valore ultimo di verità di un testo, perché, centrifughi, nell'ottica di una semiotica della cultura permettono di ricollegarlo alla dimensione del discorso umano *tout court*, da cui provengono.

L'autenticità, ovvero l'essere autentico di un testo — un testo che è come appare, che è se stesso, che dichiara la propria identità, la propria

10. È questo il principio in base al quale Hebdige (1979) stabilisce una omologia tra stile musicale e stile di vita (cfr. par. 3.3, nota 7).

appartenenza, provenienza — è uno dei concetti chiave dei discorsi sulla popular music (e uno dei più studiati dai popular music studies); un topos sulla cui retorica si è fondata una vera ideologia (costruita da musicisti, critica militante, fan): l'autenticità è il parametro su cui si basano i giudizi di valore espressi sulla musica. E si dà come risultato di una serie di “processi di autenticazione” (Bratus 2014) concorrenti, cioè che insistono su dimensioni diverse. Possiamo parlare di *autenticazione* (tecnica) e di due tipi di *autenticità* (una estetica e una estroversiva). In tutti e tre i casi, non si autentica tanto il testo, quanto i soggetti, testualizzati e reali, che tramite i testi interagiscono (Moore 2002); ossia, come minimo, musicista e ascoltatore, enunciatore ed enunciatario, attraverso l'opera.

Il livello dell'autenticazione tecnica è quello che Denis Dutton (2003) definisce “nominale”: il testo è ciò che dice di essere. Si tratta di un'autenticazione *stricto sensu*, di natura *top-down*, ratifica garantita da una comunità di esperti, incentrata sull'accertamento della provenienza del testo e della sua bontà da un punto di vista materiale, fatturale. Si cerca di stabilire, cioè, se il testo non sia una copia o un falso, e se rispetti un “contratto generico” (cfr. par. 3.5), ossia se soddisfi le regole di buona formazione (avere una certa struttura, contenere certi elementi ecc.) in base alle quali possa essere ascrivito o meno a un dato genere. In altre parole, ci si accerta se il testo rispetti il contratto del genere a cui viene ascrivito, alla luce del quale ci viene presentato. Il testo è autentico non in sé, ma sempre “rispetto a”; ovvero, se è coerente con una serie di altri testi entro cui possiamo collocarlo: il suo paradigma generico, architestuale¹¹. L'autenticazione tecnica si dà anche in sede di performance. In tal senso, va intesa come restituzione di una tradizione, “rappresentazione degli assenti” (Moore *op. cit.*), esecuzione che si gioca sul piano dell'identità temporale della musica; la quale potrà essere giudicata come “legata a un'epoca specifica” oppure “atemporale” (Upton 2012). Nel primo caso se ne daranno interpretazioni filologiche e documentali, nel secondo interpretazioni capaci di rendere conto del suo valore di contemporaneità (Taruskin 1984, Kivy 1995).

Il livello dell'autenticazione estetica è quello che Dutton e Allan F. Moore chiamano “espressiva” e Peter Kivy “autenticità come intenzione autorale”: l'enunciatore crede in quel che dice, crede nel proprio testo e nel genere e nello stile soggiacenti, e li rende credibili per gli ascoltatori (si parla di “credibilità musicale”; Shuker 2005). È questa un'autenticazione “altra” (Kivy), un'autenticazione personale, una prima forma di autenticità, che si dà

11. Nella teoria di Eric D. Hirsch (1967), programmaticamente antistrutturalista (antisemiotica, perché incentrata, nei nostri termini, sulla sola *intentio auctoris*), l'operazione congetturale attraverso cui, a inizio lettura, si assegna al testo un dato genere (che gli è “intrinseco”, nei termini dello studioso statunitense) ha un valore fondamentale e, anzi, appare del tutto fondativa dell'intero processo ermeneutico inteso come “interpretazione valida”.

in ricezione, secondo dinamiche *bottom-up*, ed è legata all'idea che la comunicazione sia non-mediata (Moore) e animata da valori quali "sincerità" e "coerenza" (Frith 1996, p. 71). L'autenticità diviene allora "originalità" e "aura" (Thornton 1995); lo stile non più regola di buona formazione, ma unicità dell'espressione. Elementi che contribuiscono a questo tipo di autenticazione, attraverso forme metadiscorsive di autorappresentazione, sono le liriche (nel caso di una musica a cui sia associato un testo verbale) e gli elementi paratestuali (come gli artwork dei dischi). L'autenticazione estetica si dà anche in sede di performance; per esempio, lo stile enunciativo di un cantante ne può confermare o confutare l'autenticità (si veda il caso del playback del duo Milli Vanilli, analizzato in Friedman 1993). A seconda del grado di elasticità che l'ascoltatore assegna alle proprie aspettative generiche, egli potrà giudicare autentica o meno performance come quelle con cui Bob Dylan annunciava la sua "svolta elettrica" (convenzionalmente inaugurata al festival di Newport nel 1965): a Manchester, nel 1966, al primo suono di chitarra elettrica emesso dalla band, un membro del pubblico gridò "Traditore! [Judas!]" . Dylan gli rispose "Non ti credo, sei un bugiardo", disconoscendogli il ruolo autoassegnato di autenticatore (Destinante Giudicatore). Si deve notare che quanto più il repertorio sia a noi temporalmente distante, tanto più l'autenticità si ridurrà ad autenticazione (è il caso della musica Antica, di cui si occupa Taruskin *op. cit.*).

L'autenticazione estroversiva è l'autenticità utopica o esistenziale (nei termini del quadrato semiotico greimasiano e flochiano) che chiama in appello il "fuori testo", scavalcando l'effetto di senso e convocando pezzi di mondo: l'enunciatore è sovrapponibile con l'autore empirico e la musica, sineddoche di vita, "buca" la quarta parete (Lotman 1994, p. 75); come nel caso dell'esibizione di Bono e degli U2 al Live Aid (1985) analizzato da Spaziante (2007, pp. 66–80). È questa un'autenticazione di concezione romantica, che vuole la creazione artistica come strettamente individuale e capace di accedere a una "dimensione metafisica di verità" (Machin 2011).

Attraverso l'ascolto della musica il soggetto può avere "esperienza dell'autentico" (Dutton), la quale si specchia, grazie alla dimensione discorsiva, nella "autenticità dell'esperienza" (Moore). L'ascoltatore riconosce l'oggetto culturale, il testo musicale, come autentico e "riconosce la propria vita nell'oggetto culturale" (Bratus). Ovvero, riconosce quest'ultimo come "organico" e "naturale per una data comunità" (Shuker, commentando Thornton). In quanto effetto di senso, l'autenticità può essere paradossale: si può essere autentici dichiarandosi falsi (pensiamo al punk dei Sex Pistols come "grande truffa del rock'n'roll", ma anche alla dichiarazione di inautenticità del non-più-*trap boy* Achille Lauro, "non sono stato me stesso mai")¹², artefatti

12. Nel brano *Rolls Royce*, presentato il 5 febbraio 2019 al Festival di Sanremo; si veda Marino e

(il glam di David Bowie, esplicita rappresentazione della superfetazione) o derivativi (l'estetica imitativa della cultura *hipster* e retromaniaca degli anni Duemila e Duemiladieci; cfr. *infra*, par. 9.2); l'autenticità si può "fabbricare" (Peterson 2013, sul caso della musica country; si pensi anche all'estetica *lo-fi*, una forma di musica indie basata sull'impiego di suoni intenzionalmente a bassa fedeltà, sporchi, poveri, domestici, amatoriali).

Resta problematico il giudizio di autenticità nel caso del testo che non presenti le condizioni necessarie per ricevere un'autenticazione, ossia di un testo senza genere di riferimento (ovvero, quando non ne abbia nessuno o ne abbia troppi): rispetto a cosa il testo — e il suo autore — può dirsi autentico? Nelle parole di John Zorn (1998), musicista da più parti giudicato inautentico a causa del vero e proprio zapping di generi e stili che la sua musica presenta:

La musica rock che ho creato non è veramente musica rock, [...] è uno strano mostriciattolo [*a weird freak*]. La musica punk che ho creato non è veramente musica punk. Anche la mia musica che è legata alla tradizione jazz non appartiene al lessico jazz. [...] Credo che ciò sia dovuto al fatto che metto sempre assieme queste diverse influenze in quello che faccio, con questo strano cervello che mi ritrovo, che non mi lascia mai fare niente di completamente normale [*straight*]. Devo sempre deformarlo un po'.

In altre parole, Zorn — e tanti musicisti crossgenerici e, se si vuole, postmoderni come lui — non è interessato a un'idea di autenticità così come qui definita, eteronormata; la sua cifra autorale, il suo stile risiedono proprio, "genialmente" (nel senso sopra indagato da Rastier; cfr. par. 3.5), in questa sovversione programmatica delle norme generiche, in questo suo perdersi nei generi, in una sorta di "estasi transtestuale" (Marino 2014b). Il caso del testo che non ha nessun genere di riferimento è quello del testo che fa genere a sé, che si presenta presentando un nuovo genere; ovvero del testo nuovo, inaudito.

8.2. La novità come ideologia

Come notava già Eco (1964, pp. 295–307), tanto la riproduzione, quanto la produzione meccanica, ovvero a mezzo di macchine, della musica (e tanto di quella consumo, quanto di quella colta) hanno rappresentato un fattore di novità innegabile che, alla lunga, è stato completamente assorbito dal sistema musicale, fino a diventarne una componente organica, strutturale. Va sottolineato come l'impiego delle nuove tecniche non abbia necessaria-

mente portato alla produzione di nuova musica, ossia di nuove forme; le nuove tecniche, cioè, non sono state impiegate soltanto per creare musiche fondate su di esse, ma anche per rimediare, nei termini di Bolter e Grusin (cfr. par. 1.1), forme musicali preesistenti e addirittura sostanze musicali preesistenti. E possiamo certamente immaginare una comunità presso cui l'esperienza della "musica a macchina" (Eco *ivi*, p. 297) ne abbia comportato il rifiuto, l'estromissione dal sistema.

In altri termini, se da una parte è possibile individuare una sorta di "nuovo oggettivo" che si affaccia su un dato sistema, dall'altra, qualsiasi valorizzazione all'interno del sistema, e tra sistemi diversi, inclusa quella sul valore di novità di una data musica, è sempre frutto di una contrattazione, di una negoziazione tra parti, al termine della quale una data musica si troverà assegnata una data posizione. Il nuovo e la sua conversione sistemica in innovazione, cioè, non sono tanto una questione "di una nuova unità, quanto di un discorso" (Eco 1975, p. 317). Che, per esempio, una neoformazione nata per *genrefication* individui una declinazione stilistica di un genere preesistente o costituisca un genere a sé e magari sostituisca il genere "madre" (cfr. par. 4.7), ponendosi come più o meno centrale nell'ecologia del sistema, è una cosa sulla quale si possono effettuare delle previsioni, ma che sarà decisa solo dagli "organizzatori del museo" lotmaniano (cfr. par. 6.1), ovvero dalle figure preposte a proporre le grammaticalizzazioni del sistema, in base all'assiologia vigente (o comunque intervenendo sui suoi margini di malleabilità).

Eco (1975, pp. 359–371) problematizza in termini essenziali proprio la distinzione tra "assiologia" (sistema semantico caricato di valori) e "ideologia"; in qualche modo, parzialmente, neutralizzandola (si veda anche Greimas e Courtés 1979, voce "Ideologia", pp. 150–151)¹³. Un sistema semantico (una "assiologia", nei termini del *Dizionario greimasiano*) "costituisce un modo di dare forma al mondo. Come tale costituisce una interpretazione parziale del mondo stesso (come continuum del contenuto) e può essere sempre ristrutturato non appena nuovi giudizi fattuali intervengono a metterlo in crisi" (Eco *ivi*, p. 359–360). In questa parzialità, e nel grado di refrattarietà a questa ristrutturazione del sistema, si annida, semioticamente, l'ideologia. Il discorso che Eco chiama "persuasivo ideologico" si contrappone al discorso "persuasivo critico" (un discorso "scientifico", riprendendo un'opposizione di natura marxiana), ovvero a un discorso metasemiotico che mostri come la scelta operata in coerenza con un dato principio X, selezionato all'interno dell'assiologia, sia in realtà non-coerente con l'universo

13. Sulla nozione di ideologia è incentrata la sociosemiotica critica elaborata, a partire dal 1965, da Ferruccio Rossi-Landi. La trattazione del tema da parte di questo autore esula però dai nostri interessi in questa sede e, pertanto, non se ne terrà conto.

semantico di riferimento, il quale, a un'analisi attenta, si dimostra assai più ricco e problematico, diversamente articolabile e soprattutto graduabile, rispetto all'articolazione presa in considerazione dal soggetto (che invece assume, ideologicamente, come assoluti, ovvero logicamente formalizzati, i termini della propria articolazione).

Eco (*ivi*, pp. 363–364) propone l'esempio di un sistema di riscaldamento e dei valori, correlati da un rapporto di proporzionalità inversa, della produzione, legata all'energia, e della sicurezza, legata alla pressione: maggiore sarà la produzione, minore sarà la sicurezza; perché maggiore sarà l'energia impiegata, maggiore sarà la pressione nel sistema.

Definiamo ora come *inventio ideologica* una serie di asserti semiotici, basati su punti di vista precedenti, siano essi o meno esplicitati, ovvero sulla scelta di selezioni circostanziali che attribuiscono una data proprietà a un semema, contemporaneamente ignorando o celando altre proprietà contraddittorie, che sono egualmente predicabili di quel semema a causa della natura non lineare e contraddittoria dello spazio semantico. [...] Definiamo come *dispositio ideologica* una argomentazione che, mentre sceglie esplicitamente una delle possibili selezioni circostanziali del semema quale premessa, non rende esplicito il fatto che esistono altre premesse contraddittorie o premesse apparentemente complementari che portano a una conclusione contraddittoria, pertanto occultando la contraddittorietà dello spazio semantico. Definiamo inoltre la *dispositio ideologica* come un'argomentazione che, quando paragona due diverse premesse, sceglie quelle che non posseggono marche contraddittorie, pertanto occultando in modo conscio o inconscio quelle premesse che potrebbero compromettere la linearità dell'argomentazione.

Sono, pertanto, esempio di discorso ideologico tanto “chi asserisca che riscaldare e produrre sono valori primari da perseguire a ogni costo ai fini della felicità generale, celando nel contempo il fatto che essi non sono compatibili con la generale sicurezza (poiché producono pericolo [aumento di pressione])”, quanto “chi asserisca che la sicurezza per tutti è il valore primario per tutti i membri del gruppo sociale, celando il fatto che tale sicurezza, quando fosse completamente realizzata, annullerebbe ogni incremento di produttività e benessere” (pp. 366–367). Perché

c'è una serie di stati intermedi tra carenza ed eccesso di energia, e tra sicurezza e pericolo assoluti (tanto che il pericolo altro non è che un basso livello di sicurezza). Allora sarebbe possibile isolare una sorta di porzione mediana del continuum dell'energia, che coincidesse con la porzione mediana del continuum della sicurezza (purché si considerassero i gradienti della ‘scala’ così ottenuta come inversamente proporzionali).

È ideologia ogni pensiero “bulldozer” che non si fermi a vagliare le alternative, le possibilità che si aprono ammettendo una deviazione dalla norma, seguendo invece un processo, radicale e acritico (perché non autocritico),

che fa del proprio sistema di riferimento, l'assiologia, un sistema chiuso. I principi del sistema ideologico, i valori, vengono attualizzati "a prescindere" e il soggetto sceglie e agisce in ottemperanza a una cieca deduzione da un principio (il "riscaldare e produrre" o la "sicurezza", nel caso dell'esempio echiano) che non contraddice mai. Qualsiasi pensiero che non si ponga come popperianamente scientifico, ovvero nel quadro di una sua potenziale falsificabilità, può dirsi ideologico. L'ideologia così intesa non è allora tanto un "pensiero falso" (in termini marxiani), quanto piuttosto un "pensiero chiuso", non dialettico, un'assiologia assolutizzata, strettamente deduttiva, che non ammette contraddizioni.

Storicamente, l'attribuzione del valore di novità a una data musica ne ha rappresentato una connotazione topica, un meccanismo retorico fondante su cui si è innestata una vera ideologia estetica¹⁴. La novità, così come l'autenticità, cioè, si è storicamente affermata come parametro assoluto su cui costruire giudizi di valore espressi sulla musica. Una musica apportatrice di novità, connotata dalla novità, sarà valorizzata positivamente (bella e buona) o negativamente (brutta e cattiva) a seconda della predilezione per il tratto "novità" del dato sistema, e a prescindere dalle altre caratteristiche presentate dalla musica in oggetto. La novità si configura così come "faticcio" (Latour 1996), indistinzione di fatto e credenza (feticcio); è in questa sua natura duplice che si erge a forma mitica e forza orientatrice dell'agire umano.

8.3. Il Modernismo musicale: una mitologia del nuovo

Nelle primissime storie della musica, e almeno fino a tutto il Seicento, la trattazione della materia era "incentrata prevalentemente sui miti concernenti l'origine della musica e sul confronto fra le teorie degli antichi e dei moderni" (Montecchi 1998, p. 14), secondo uno schema tipico delle epoche pre-illuministe e che ritroviamo, per esempio, al di fuori del discorso musicale, nell'opposizione tra petrarchisti e barocchi e nella *Querelle des Anciens et des Modernes*. La dialettica oppositiva antico/moderno, che "contrappose a turno intere generazioni di studiosi, tra chi sosteneva la superiorità del sistema musicale degli antichi e coloro che, al contrario, rivendicavano il diritto dei moderni di percorrere strade innovative" (*ibid.*), trova una celebre riformulazione in termini contemporanei nella decisa predilezione per il moderno e i moderni in Theodor W. Adorno e nella sua *Filosofia della musica moderna* (1949). Adorno contrappone le figure di Arnold Schönberg e Igor

14. O, meglio, un nugolo di possibili declinazioni ideologiche del termine "nuovo", tra loro strettamente interrelate. Si veda Dalmonte e Spampinato (2008) e particolarmente i contributi di Alessandro Arbo (pp. 3-18; Arbo 2008), Daniele Barbieri (pp. 19-24), Luca Marconi (pp. 47-56) e Giordano Montecchi (pp. 85-94).

Stravinskij, facendo del primo il simbolo del “progresso” e del secondo il simbolo della “restaurazione” musicale; solo nel progresso egli individua una via possibile per l'autenticità (espressiva ed estroversiva), ovvero la possibilità per la musica di “appartenere a se stessa” e parlarci del mondo. Come sintetizza Enrico Fubini (1987, pp. 307–308):

La musica di Strawinsky rappresenta l'accettazione del fatto compiuto, della situazione presente; rappresenta la pietrificazione dei rapporti umani, “il sacrificio antiumanistico del soggetto alla collettività, sacrificio senza tragicità, immolato non all'immagine nascente dell'uomo, ma alla cieca convalida di una condizione che la vittima stessa riconosce, sia con l'autoderisione che con l'autoestinzione” [Adorno 1949, pp. 145–146]. La musica di Strawinsky con il suo artificioso recupero del passato, oggettivandolo, cristallizzandolo, ponendolo fuori della storia rappresenta la via dell'inautenticità, la tragica dissoluzione del mondo moderno; essa rispecchia infine fedelmente e genialmente, ma passivamente, l'angoscia e la disumanizzazione della società contemporanea. Anche Schönberg è un uomo del nostro tempo, ma in un senso totalmente diverso: se Strawinsky rappresenta l'accettazione, Schönberg rappresenta la rivolta, la protesta, la rivoluzione radicale, senza compromessi. [...] La dodecafonia di Schönberg è dunque l'unica via dell'autenticità per la musica. Nella costruzione dodecafonica volutamente il compositore si costringe entro i limiti di una costruzione immanente, negandosi quella libertà che ormai non può più avere. Ma nello stesso tempo, nella rivolta alla tonalità, al linguaggio tradizionale, salva la soggettività, salva la musica dal cadere al rango di prodotto di massa standardizzato.

Nella sua “nostalgia di un passato irrecuperabile, di un uomo integrato nella società in cui la musica assolveva ad una funzione espressiva ed equilibratrice” (Fubini *ivi*, p. 307), Adorno condanna lo Stravinskij tardo, definito “neoclassico”, per il suo ricorso “cosmetico” a forme del passato. E quando anche l'avanguardia, dopo Schönberg, diventerà “scuola” (quella di Darmstadt), forma cristallizzata che si può insegnare, forma convenzionale e manierista guidata da una “mentalità tecnocratica” e svuotata del proprio potenziale rivoluzionario, Adorno non esiterà a condannarla, parlando di *Invecchiamento della nuova musica* (1954). Già qualche tempo prima, Pierre Boulez (1952) ne aveva addirittura decretato la “morte”. Quando il nuovo, il moderno diventa sistemico, diventa vecchio, antico: Adorno sogna una sorta di impossibile fegato di Prometeo o un Everlasting Gobstopper di Willy Wonka musicale, un nuovo utopico, che sia perennemente nuovo.

Interrogandosi sul futuro della musica contemporanea, anche Jean-Jacques Nattiez (1987a, pp. 172–179) stende un bilancio fortemente critico sugli sviluppi delle correnti più recenti, “tali da non poter fornire [...] alcuna potenzialità di sviluppo”: l'elettroacustica (e quindi la musica concreta e acusmatica), fondata interamente sul timbro, ha creato una forma in cui “l'estetica ha scavalcato ogni preoccupazione poetica” (ossia relativa a una prospettiva strettamente compositiva, cioè di sintassi musicale propriamente detta); il serialismo integrale ha fatto il contrario, concentrandosi sulla poetica e trascurando l'aspetto

estesico (della ricezione, ovvero quello squisitamente legato al dato sonoro, nei termini di Nattiez); il teatro musicale, invece, ha giocato con “variabili estrinseche al fatto musicale” (scenografie, diapositive, video), elementi che “non possono, da soli, risolvere i problemi strutturali della musica”.

L’ideologia modernista, la fede nel moderno come vettore proiettato verso un futuro totalmente altro dalle proprie radici, si scontra con l’impossibilità di prescindere dal passato e dalle sue forme, da una parte, e con il farsi passato della novità, dall’altra; ovvero, si scontra con la logica sistemica della cultura (cfr. par. 6.1). Le novità apportate dal Modernismo musicale, dall’espressionismo tedesco, al futurismo italiano, fino a Edgard Varèse, Karlheinz Stockhausen e John Cage, sono state tante e radicali, e si sono presto affermate come “sistema a sé”: “l’espansione del materiale sonoro è arrivata al limite estremo” (Adorno 1954, p. 164), passando “dall’atonalità al rumore, al silenzio assoluto” (Eco 1983, p. 529). Ma il rifiuto del contatto con l’altro da sé ne ha determinato un altrettanto rapido esaurimento delle capacità generative e rigenerative. “Già Hanslick e poi il Combarieu e altri studiosi generalmente di tendenza formalistica hanno messo in luce la storicità del linguaggio musicale, rivelando come ogni tecnica, ogni modulo espressivo, ogni stile musicale insomma, sia soggetto a un continuo logorio, a un consumo che impone alla musica un perenne rinnovarsi delle sue forme” (Fubini *ivi*, p. 313); anche Nattiez (*ivi*, pp. 174–175) sposa “l’impostazione di Leonard Meyer [...] secondo il quale gli stili musicali hanno una vita organica: crescono, si sviluppano e muoiono quando hanno esaurito le loro possibilità”. Il sistema appare così animato, da ultimo, da un movimento doppio, una duplice logica, combinatoria e ciclica (si veda anche North 2013, pp. 36–59).

Una via possibile per superare l’impasse derivata da quello che è stato giudicato come l’esaurimento delle possibilità del linguaggio modernista, incapace di dialogare con altre forme sistemiche e, prima ancora, con la sua stessa comunità di riferimento, gli ascoltatori (Nattiez *ivi*, p. 175), è la “riscoperta della totalità” (*ibid.*), ovvero il recupero delle forme tradizionali alla luce delle acquisizioni derivate dalle sperimentazioni linguistiche del modernismo. Un esempio perfettamente compiuto di questa operazione musicale e culturale è, per Nattiez, il *Répons* di Pierre Boulez (1981–1985), che propone una “riscoperta della tonalità” alla luce delle acquisite innovazioni linguistiche delle avanguardie. Per dirla con Eco (*ibid.*), “il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato”: sarà questo il principio programmatico delle estetiche postmoderniste¹⁵. Si noti come non sia la ripresa di forme del passato in

15. Posto che molti autori parlano, da tempo ormai, di un post–postmodernismo (Strano 1998, Kirby 2006, Bourriand 2009), il dibattito su cosa sia modernista e cosa sia postmodernista (ovvero, sui possibili confini dei due ambiti e sulla possibilità di ascrivere un autore o una pratica a uno piuttosto

sé a essere considerata possibile fonte di rinnovamento del sistema, ma piuttosto l'inserimento di forme, passate e presenti, in una dialettica sistemica. Nattiez (ivi, p. 174) condanna infatti tanto la fossilizzazione del "vecchio nuovo" del Modernismo, quanto il "falso nuovo" dei vari "neo" musicali (neoclassicismo, neoromanticismo, neoimpressionismo): "stili epigonici" che non possono significare "altro che un arretramento".

8.4. Il ciclo di vita dei generi

Possiamo immaginare le vicende discorsive di cui è oggetto una data musica (i discorsi–su) come scandite in possibili fasi che ne definiscono un vero e proprio ciclo di vita: quello della forma musicale intesa come prodotto culturale e, in particolare, come marca (Marrone 2007); costruzione discorsiva che autorizza, per sua stessa natura, questo tipo di associazione e modellizzazione.

Per quanto pure con una certa rigidità (e ingenuità), ascrivibile a una temperie che coincide con gli albori dell'interesse accademico–scientifico per quella che fino a quel momento veniva etichettata, nella migliore delle ipotesi, come cultura *low brow*, Eco (1964, pp. 300–301) evidenzia la doppia pertinenza del paragone musica–prodotto; in quanto oggetto socioculturale, in senso lato, e in quanto oggetto socioculturale che, reificato, deve direttamente rispondere a logiche di mercato:

Essendo sottoposta alle leggi economiche tipiche di un prodotto industriale — diversamente da quanto accadeva alla produzione autoctona — *la musica riprodotta deve essere consumata rapidamente e invecchiare presto, in modo che si crei il bisogno di un nuovo prodotto*. Di qui, come per l'automobile o le gonne femminili, la pressione esercitata dal mercato perché gli stili tramontino rapidamente e i dischi "passino di moda". Oggi il *twist* è già invecchiato rispetto al *madison*, e questo rispetto al *surf*. Se questo ritmo accelerato sottopone la sensibilità a una sorta di eccitazione nevrotica, d'altro canto le impone anche una certa ginnastica e le impedisce quell'adagiamento in formule fisse tipico delle civiltà musicali popolari, che costituiva un fattore di conservatorismo. La funzione che queste tradizioni avevano, quella cioè di conservare attraverso i secoli un certo stile o una certa tecnica esecutiva, oggi viene assunta dalle discoteche.

Ai nostri fini, non interessa qui che una data forma musicale possa essere descritta e giudicata, per esempio in termini musicologici o storico–critici,

che all'altro) si presenta complesso e, spesso, capzioso. Una posizione ragionevole potrebbe essere sostenere un'evoluzione diacronica delle pratiche inter e ipertestuali strutturali ai sistemi testuali e artistici (è questa la lettura del postmoderno come "nuovo Manierismo" proposta in Eco 1983; per l'ambito musicale si veda De Mutiis 2008a, 2008b), ovvero una risemantizzazione di tali pratiche in seno allo *Zeitgeist* contraddistinto dal crollo dei grandi sistemi e delle grandi narrazioni e definito, appunto, "condizione postmoderna" (Lyotard 1979).

come più o meno ricca, povera, produttiva, cristallizzata ecc., ma interessa come questa forma possa essere oggetto di discorso e di intrecci di discorsi in seno a un dato contesto socioculturale storicamente situato. Le vicende della musica sono certamente legate al livello della sua significazione immanente (che può essere analizzata, giudicata ecc.), ovvero alle caratteristiche strettamente sonore–musicali delle sostanze che vi possono essere ascritte; ma, in ultima analisi, sono determinate dai valori soggiacenti al sistema all'interno del quale essa è oggetto di discorso, e ai suoi usi concreti, sinergici o polemici rispetto a questi valori e questi discorsi. I discorsi *sulla* musica, basati sul discorso *della* musica, ne determinano cioè la posizione all'interno del sistema, ovvero il suo valore.

Possiamo individuare delle possibili fasi organiche di *emersione*, *sviluppo*, *obsolescenza* e *ripresa* di una forma musicale. Con emersione intendiamo l'attestazione della data forma musicale, così come desumibile da un dato testo, e la sua identificazione come elemento sistemico (e come figura compatta o diffusa, ovvero proiettata su uno o più sfondi generici) o extrasistemico (esterna, nuova). In quest'ultimo caso, la forma potrà essere rifiutata dal sistema o tradotta (ovvero, riconvertita in innovazione, dopo la creazione da parte del sistema di nuovi spazi semantici, nuove categorie). Con sviluppo intendiamo che la forma musicale possa generare una concatenazione di testi (tendenza come inizio della saturazione dei valori correlati), ovvero che possa diventare un modello per la generazione di altri testi. Con ripresa intendiamo una risemantizzazione e rifunzionalizzazione di una forma precedentemente discorsivizzata come obsoleta; possiamo chiamarla revival e può, per esempio, generare forme caratterizzate da una denominazione relativizzante del tipo "neo".

Ciascuna forma musicale può attraversare ciascuna di queste fasi, e può arrestarvisi. In ciascuna di queste fasi, la musica può essere discorsivizzata come *centrale* (mainstream) o *periferica* (di nicchia, sottoculturale, underground, d'avanguardia). L'eventuale novità rilevata potrà essere discorsivizzata come più o meno innovativa, più o meno esplosiva, ovvero coincidere con un evento più o meno di rottura all'interno del sistema; sono questi i fenomeni musicali che vengono discorsivizzati come rivoluzionari, apportatori di un cambio di paradigma (pensiamo all'emersione dell'estetica che abbiamo chiamato fonografica–timbrica–acusmatica). Piero Scaruffi (2002), per esempio, identifica

un certo numero di anni spartiacque nella storia della musica rock: il 1955, quando Chuck Berry "inventò" il rock'n'roll per come lo conosciamo; 1966, quando Bob Dylan, Frank Zappa, The Doors, Velvet Underground e altri musicisti provocarono una imponente rivoluzione all'interno di una scena musicale sonnolenta; 1976, quando la "new wave" e il punk-rock provocarono una rivoluzione simile in una scena altrettanto assopita; la fine degli anni '80, quando band alternative inventarono

l'indie-pop; la metà degli anni '90, quando Internet e il World Wide Web trasformarono la musica in dati; e 2001, quando gli "strumenti" digitali divennero pervasivi. Ognuna di queste età creative è stata seguita da un'era di "riallineamento" in cui la creatività è stata sostituita dalla logica del "fuori tutto" [*sell-out*], con l'industria discografica (e gli artisti commerciali) a capitalizzare le innovazioni degli anni precedenti¹⁶.

Esempi di centralizzazione (intesa come risemantizzazione con valorizzazione positiva) sono la discorsivizzazione come fenomeno di moda, di massa, ma anche come classico ("di culto" è leggibile come centralizzazione all'interno delle periferie); un fenomeno di perifericizzazione (risemantizzazione con valorizzazione negativa) può essere la discorsivizzazione come kitsch (esausta saturazione dei valori correlati; Eco 1964, pp. 65-130). In ciascuna delle fasi individuate, la musica può uscire dal ciclo di vita, ovvero essere discorsivizzata come improduttiva e avviarsi all'obsolescenza (archeologicizzazione). L'obsolescenza non indica la scomparsa della forma musicale, ma la sua scomparsa dai discorsi dominanti (all'interno delle zone centrali o di quelle periferiche del sistema) e la sua perifericizzazione (all'interno delle zone centrali o di quelle periferiche del sistema): la forma musicale si farà "sotterranea" e "privata", fiume carsico pronto a riemergere in una possibile "fase di affrancamento dal dominio" (Pezzini e Sedda 2004, p. 375). Ogni fenomeno di risemantizzazione rappresenta un momento di riposizionamento del brand-genere all'interno dei "regimi discorsivi" (Ferraro 1999) del sistema.

16. Scaruffi.com, *History of Rock and Dance Music*, *Preface*, scaruffi.com/history/cpto.html. Per Christian Zingales (2002, 2011) l'ultima grande rivoluzione musicale del Novecento è stata la musica techno. Per Simon Reynolds (2011a) la musica rave. Anche la creatività, cui fa cenno Scaruffi, così come l'autenticità e la novità, si profila come forma connotante e topos su cui si sono imbastiti discorsi di natura ideologica e mitologica (Bartezzaghi 2013).

Nuovo, vecchio e *di nuovo*

9.1. Archimusicalità e recupero

Il ricorso a forme musicali del passato, intese come bacino di tratti archimusicali, codificatisi tradizione, è sistematico; anzi sistemico, se l'architestualità rappresenta la norma della produzione testuale di una cultura, il suo "sistema circolatorio", il modo in cui la cultura stessa è possibile come sistema. L'impiego di forme archimusicali, secondo i diversi tipi e gradi della trans-testualità musicale, non viene cioè discorsivizzato come ripresa, recupero o rimessa in circolo, ma come semplice generazione, utilizzo dei mattoni musicali necessari per costruire nuove occorrenze, nuovi testi musicali. Si pensi all'applicazione delle norme generiche, intese come norme che sovrintendono alla definizione di un dato genere, nella composizione di un brano musicale che si intende ascrivere a quel dato genere (cfr. par. 3.5).

Affinché si dia la ripresa di una forma musicale, il suo recupero, questa deve prima essere stata abbandonata; deve cioè esservi stato uno stacco, uno iato, un silenzio dei discorsi su quella data forma, ovvero deve prima essersi data la sua obsolescenza. Come l'innovazione, anche il recupero presuppone uno scarto, la percezione di un intervallo di "elaborazione e sviluppo" (Pezzini e Sedda 2004, p. 374). Con ripresa intendiamo allora la ripresentificazione di elementi non semplicemente archimusicali, ma archimusicali "dimenticati" dal sistema, la cui produttività testuale è andata in quiescenza; potremmo chiamarli "archeomusicali". Quando il nuovo esaurisce la propria spinta generatrice, il passato, dato il valore sempre locale e temporaneo della novità, può apparire innovativo: le fonti del nuovo saranno allora le medesime del vecchio, il cui valore ricombinativo e additivo potrà essere recuperato, riportato, oggi, alla coerenza che aveva avuto *ieri*.

Così come le forme di archi, inter e ipertestualità strutturali, anche questa archimusicalità "di recupero" rappresenta un fenomeno sistemico, che ciclicamente si ripropone: ogni epoca, cioè, ha le sue nostalgie e i suoi revival. Si pensi al revival — lo definiremo stilistico — che ha interessato la musica Antica (Taruskin 1984; Jacoviello 2012, p. 251, nota 5) e Barocca (Stefani 1985a, pp. 59–65), si pensi al folk revival (Plastino 2016) e alle varie forme

“neo” musicali (cfr. par. 4.7). Discorsi un tempo centrali diventati periferici e giudicati improduttivi, incapaci di garantire modelli considerati utili per il sistema, vengono ripresi, riportati al presente, e valorizzati positivamente.

Con riferimento alla propriocezione delle pratiche musicali (e accedendo nell’ambito delle ideologie musicali), è interessante notare come, per esempio, musicisti folk che facciano la “stessa musica”, ovvero che impieghino i medesimi elementi o tratti musicali (che si ricolleghino cioè alle medesime pertinenze), possano autodefinirsi come musicisti “folk” *tout court*, nel caso in cui si considerino parte di una tradizione ancora in essere, ancora viva, o al contrario come musicisti “neofolk”, nel caso in cui si vedano come i continuatori di una tradizione in qualche modo a un certo punto interrottasi.

9.2. Retromania, nostalgicizzazione e vintagismo

A partire dagli anni Duemila, alcuni osservatori dei fenomeni musicali, e più in generale culturali, inquadrabili come *popular* (Spaziante 2007, pp. 15–22) hanno cominciato a rilevare una crescente e pervasiva tendenza alla ripresa di forme del passato. Simon Reynolds (2011b) ha definito questo movimento, questa tendenza, questa tensione e propensione al passato, che include macrofenomeni trasversali quali il gusto per la cosa *vintage* (Panosetti e Pozzato 2013), “retromania”, ovvero “la dipendenza della cultura pop per il proprio passato”. La retromania si sovrappone ampiamente ai tradizionali fenomeni transtestuali e revivalistici, ma presenta anche caratteri innovativi, ovvero nuove modalità di ripresa di forme del passato, oltre a essersi posta come paradossale estetica definitoria di un periodo: gli anni Duemila sono stati “gli anni di altri anni”. Cerchiamo di enucleare i tratti essenziali della retromania.

Un primo tratto identificabile è quello che possiamo chiamare *nostalgicizzazione*, ovvero la progressiva riduzione dell’intervallo tra obsolescenza della forma e sua ripresa. Fredric Jameson (1989, pp. 279–96) ha parlato di una “nostalgia per il presente” che incomberebbe sulla postmodernità, offrendo come esempio–allegoria di tale condizione il romanzo breve di Philip K. Dick *Time Out of Joint* (1959; in italiano, *Tempo fuor di sesto*), in cui il presente (gli anni Cinquanta) viene evocato in guisa di lontano passato, idealizzato e stereotipico, a tratti caricaturale, inquietantemente idilliaco (superficialmente idilliaco), e allo stesso tempo deformato dalla lente del racconto fantascientifico. Ancor più di *American Graffiti* (1973, regia di George Lucas; prototipo del film nostalgico per Jameson 1991, p. 19), una saga cinematografica come *Back to the Future* (1985–1990, regia di Robert Zemeckis) o un brano come *Cosa resterà degli anni ‘80* (1989, di Raf) sembrano incarnare alla perfezione questa tendenza.

Ogni epoca ha le sue nostalgie e i suoi revival. E il suo vintage: forma di valorizzazione dell'oggetto non antico e non contemporaneo, ascrivibile a un passato che è dietro l'angolo non tanto per "meriti cronologici", quanto piuttosto sentimentali. Nel 1973, Umberto Eco parlava di una "industria della nostalgia", con riferimento all'"antiquariato minimo" di cui erano oggetto alcuni fumetti popolari, nati pochi decenni prima. Gli anni Duemila sono stati caratterizzati da un massiccio revival degli anni Ottanta (Marino e Pavese 2018), a cui è seguito un revival dei Novanta e, a partire dalla metà degli anni Duemiladieci, degli stessi anni Duemila. Reynolds (2011a) si chiede cosa accadrà quando le forme possibile oggetto di revival si esauriranno, ossia quando le soglie di obsolescenza e ripresa si sovrapporranno, portando a una nostalgia "di poco fa": arriverà la "nostalgia della nostalgia", si avrà forse un "revival del revival"?

Il revival può essere messo in atto ed esperito da individui che hanno vissuto l'epoca oggetto del revival o meno; a proposito del fenomeno del vintage, per esempio, Vanni Codeluppi (2014) ha parlato di un vintage "nostalgico", per il primo caso, e di un vintage "sorpreso", per il secondo; Eco, rispettivamente, di un vintage "retrospettivo" e di uno "prospettico"¹⁷. Il vintage e il revival prospettici, di chi cioè non ha esperito direttamente l'epoca che pure va a ripresentificare, rappresentano il principio guida della cultura *hipster* (Bonini 2014), un fenomeno nato negli Stati Uniti negli anni Quaranta del Novecento come moda "bianca" basata sull'imitazione e l'appropriazione di tratti della cultura "negra", ripreso a partire dagli anni Novanta come forma sotto e contro culturale e sviluppatosi poi fino a divenire, negli anni Duemila, una delle estetiche dominanti nei discorsi socioculturali dei paesi occidentali.

Uno dei tratti distintivi dell'estetica *hipster* è uno pseudo o falso vintage (*fake vintage*) o, se si preferisce, un "vintage mimetico", ovvero la creazione di manufatti e prodotti mediali che presentino, *ex novo*, marche caratteristiche dell'usura del tempo, che simulino cioè la percezione del "vecchio", "vissuto", "usato". Un precedente di questa tendenza si può rintracciare nei *denim jeans* già popolari negli anni Settanta, pantaloni intenzionalmente trattati con acidi o sdruciti con pietre pomice affinché assumessero scoloriture, macchie e logoramenti tipici di un uso intensivo. Oggi esistono, per esempio, le Golden Goose, costose *sneakers* vendute "già macchiate". Ma il caso più eclatante, pervasivo e definente di "estetica del vissuto" simulata

17. La semiotica si è molto occupata di nostalgia, a partire dal classico "studio di semantica lessicale" proposto da Greimas (1986); in questa sede, non interessa tanto la nostalgia in sé, quanto il suo contributo alla discorsivizzazione delle forme musicali. Il saggio di Codeluppi a cui si rimanda nasce come intervento a una tavola rotonda tenutasi presso il XLI congresso dell'Associazione Italiana Studi Semiotici, Rimini, 4-6 ottobre 2013; anche le considerazioni di Eco si situano nel medesimo contesto.

è certamente rappresentato da Instagram, social app nata nel 2010 basata sulla manipolazione di una fotografia attraverso una serie di filtri che, in maniera diversa, simulano una resa vissuta dell'immagine. Quelli appena citati sono, per definizione, esempi di *scheumorfismo*: tracce tangibili di una funzionalità agita, così prominente da risultare usurante, diventano elementi squisitamente estetici, decorativi, valorizzati in quanto tali.

9.3. Fine della storia, turismo temporale e retrofuturismo

La filosofia e le scienze sociali si sono molto interrogate sui motivi alla base di questo intreccio di fenomeni (nostalgia e nostalgicizzazione, imitazione, gusto per il vintage). Autori come Jean Baudrillard (1968), Fredric Jameson (1991) e Francis Fukuyama (1989), per quanto in maniera diversa, hanno ascrivito questo “bisogno di passato” alla condizione postmoderna, intesa come “fine della storia”, limbo di eterno presente in cui ogni temporalità, nettezza delle distinzioni e causalità sono abolite. Questa logica dell'appiattimento, di una *temporal flatland*, è quella che Reynolds (2011a) ha definito la “logica dell'iPod shuffle”: oggi è possibile accedere orizzontalmente, non gerarchicamente, a tutti i contenuti possibili, passati e presenti. Reynolds valorizza, in tal senso, più che l'ingerenza della paralizzante condizione postmoderna, la fine della spinta propulsiva dell'ideologia modernista (non troppo diversamente, quindi, da un Adorno che, nel 1954, lamentava l'“invecchiamento della musica moderna”; cfr. par. 8.3). Autori come Jonathan Culler (1981), John Frow (1991), Aurélie Kessous ed Elyette Roux (2008) hanno parlato di una sorta di “turismo temporale”, mettendo in evidenza la componente merceologica ed esotica della dimensione temporale nella contemporaneità, ovvero la trasformazione del passato in uno dei tanti possibili luoghi di cui si può acquistare l'esperienza, “un'esperienza di vicaria autenticità” (Leone 2014, pp. 13-14).

L'ipotesi che sembra in qualche modo mettere in quadro le precedenti è quella proposta da Massimo Leone; l'esperienza del passato rappresenterebbe una forma di “rifugio temporale” per chiunque si senta “incastrato tra un futuro invisibile e un passato scomparso” (ivi, p. 15), chiunque brami una dimensione in cui la parola “futuro” possa ancora valere come sinonimo di progresso esistenziale, “aspettativa carica di speranza, vibrante incertezza e impluso vitale”, chiunque cerchi “un nostalgico riflesso [*shadow*] di quel futuro” (p. 14). Con un *pun* quanto mai azzeccato, stiamo parlando insomma di un *future perfect*: il futuro anteriore della grammatica italiana, ovvero un futuro proiettato *da* — e quindi *in* — una dimensione passata. In altre parole, chi brama il passato non bramerebbe tanto ciò che fu, quanto ciò che *avrebbe potuto essere*, l'idea di futuro che fu. Non solo, cioè, “le culture

hanno concezioni diverse del tempo. Ma queste variano anche in modo diacronico: *non c'è più il futuro di una volta*" (*ibid.*). Questo principio, ossia la nozione di un "futuro (nel e del) passato", è denominato "retrofuturismo"¹⁸.

Anche Gianfranco Marrone (2014), nella sua analisi del film 3D Disney/Pixar *Ratatouille* (2007, regia di Brad Bird), e in particolare della figura del critico gastronomico Anton Ego, ha parlato, rifacendosi a Vladimir Jan-kélévitch, di una "nostalgia del futuro". La scena in cui, grazie al piatto che ha appena assaggiato (la specialità, semplice e casereccia, che dà il titolo al film), il critico ricorda la propria infanzia, tutt'altro che felice (quindi, tutt'altro che idealizzata), lo vede comunque proiettato in una dimensione di autenticità dell'esperienza e di possibilità di azione che, nel presente, gli è negata.

9.4. Oltre il revival: celebrazioni e ritorni

Per Edmund Husserl la "ripresentificazione" (*Vergegenwärtigung*) indica una dimensione a metà tra il cronologico (rifarsi presente) e il cognitivo-gnoseologico (rappresentazione); si tratta della presentazione (*Vorstellung*) di un dato oggetto che non ne dà conto nella sua forma originaria, ovvero come intuitivamente presente, ma che ri-presenta (*vergegenwärtigt*) l'oggetto assente nella memoria, attraverso forme di tensione verso l'oggetto stesso (tipicamente, una sensazione o un'immagine). In altre parole, si tratta di una forma di immaginazione che non ha a che fare con l'irreale, ma con un immaginario inteso come dominio del non-attuale, del non-presente, e tuttavia identificante qualcosa di ancora prensibile, vivido come nella sua forma originaria (una quasi-percezione), grazie alla capacità della coscienza di modificarsi nel tempo. Husserl contrappone immaginazione-ripresentificazione e presentificazione-percezione (*Perzeption, Wahrnehmung*), ma ascrive entrambe le forme di relazione con l'oggetto alle possibilità trascendentali della coscienza, ovvero alle capacità proiettive del soggetto (Drummond 2007, p. 182; De Warren 2009, pp. 243 e sgg.). La ripresentificazione identifica qualcosa che *non è più presente*, ma che *non è ancora del tutto assente*.

Per quanto riguarda la ripresentificazione intesa come ripresa/recupero, la retromania degli anni Duemila presenta tratti innovativi rispetto alle precedenti forme di nostalgia e revivalismo sviluppatasi in seno alla popular culture. Accanto alla ripresa per mezzi transtestuali, ovvero quello che abbiamo chiamato *revival stilistico*, si è delineata una forma di ripresa per mezzi paramusicali, ovvero attraverso quelli che possiamo definire celebrazioni e ritorni. Le *celebrazioni* sono, tipicamente, ripubblicazioni discografiche

18. Termine coniato dall'artista visivo e curatore Lloyd Duun nel 1983.

(ristampe) e pubblicazioni di carattere inedito–archivistico (con buona probabilità inaugurate dalla serie di volumi *The Anthology*, dedicati ai Beatles; 1995–2000, Apple Records) che fanno immaginare a Reynolds, parafrasando l'Eliot di *The Hollow Men*, che “la pop music finirà non con uno schianto ma con un box set i cui quattro dischi non avrai mai il tempo di infilare nel lettore” (2011a). I *ritorni* sono appunto il ritorno in attività di band (le reunion) e artisti che avevano abbandonato la musica dal vivo e sono tornati a calcare i palchi, spesso con “tour monografici”, incentrati cioè sulla riproposizione di album storici della propria produzione (Bridda, Marino e Pifferi 2011). Contro ogni pronostico, nei primi anni Duemiladieci, sono tornate in attività band come Led Zeppelin, Black Sabbath, Refused, Eagles, Van Halen, Pixies, Cream, Sex Pistols, Pink Floyd, Police, Beach Boys (Smith 2012). Si registrano anche ritorni sulle scene fisicamente impossibili: come il caso clamoroso dell'esibizione dell'ologramma di Michael Jackson, scomparso nel 2009, ai Billboard Awards del 2014 (Gallo 2014); primo di una lunga serie di *hologram concerts* che riscuoteranno un incredibile successo (es. Frank Zappa nel 2019, Whitney Houston nel 2020).

9.5. Memorie operative per ridare voce al passato

Proprio nell'intreccio tra revival stilistico e ripresentificazione “in carne e ossa” si situa quello che è stato da più parti considerato come l'esito estremo della retromania musicale, ossia il disco *Random Access Memories* (2013, Columbia) dei Daft Punk (Marino 2013, Spaziente 2014). Il duo elettronico francese, nel suo ritorno con un album dopo anni di assenza dal mondo discografico (il precedente disco in studio, *Human After All*, risale al 2005), non ha solo creato un *pastiche* delle musiche di cui si è nutrito a cavallo tra anni Settanta e Ottanta (rifiutando esplicitamente, peraltro, la rimediazione della tecnologia digitale, ossia impiegando tecnologie rigorosamente, feticisticamente vintage), ma le ha anche fatte suonare a chi aveva contribuito a definirne la forma e l'utilizzo: il compositore e produttore Paul Williams (autore di classici della musica pop anni Settanta, collaboratore di David Bowie, autore di iconiche colonne sonore per Hollywood), il chitarrista e produttore Nile Rodgers (della band disco–funky Chic) e il DJ e produttore dance Giorgio Moroder (storico collaboratore di Donna Summer e inventore dello stile high–energy). Moroder è, allo stesso tempo, dedicatario e interprete di un lungo brano–epifania, fortemente metamusicale, oltre che autobiografico, intitolato proprio *Giorgio by Moroder*; in seguito al successo dell'album, il musicista è tornato a calcare le scene e a collaborare con altri artisti, riposizionandosi, dopo anni di quiescenza, prepotentemente al centro dei discorsi sulla musica.

Il caso dei Daft Punk ci consente di sottolineare l'importanza di quelle forme di riuso del passato che non si arrestano alla funzione generativa (transtestualità) o rigenerativa (transtestualità come ripresa di forme musicali fuoriuscite dai discorsi dominanti) del sistema, ma che, nel reimpiegare una forma passata "archeologica", la *tematizzano*: non usano cioè il passato per parlare d'altro, ma per parlare della stessa relazione, installata nel testo, tra forma passata e tempo — e forme del — presente. Si tratta di un tipo particolare di musicizzazione, una traduzione del passato con mezzi musicali. Una terza forma di ripresentificazione tipica della retromania (oltre, quindi, a celebrazioni e ritorni) è infatti quella che si dà *attraverso le strutture dell'enunciazione*, in particolare, di quella enunciata; la si ha attraverso scarti intertestuali più o meno virgolettati (citando musica del passato) e la si ha con l'installazione nel testo di diversi livelli sonori (creando un dentro e un fuori, un qui e un lì, un ora e un allora). Nel prossimo paragrafo, approfondiremo un filone estetico che, proprio ricorrendo a dispositivi squisitamente enunciazionali, tematizza la dimensione della temporalità di cui si serve come fonte.

9.6. Fantasmi del passato

Il termine *hantologie* è un neologismo francofono coniato, con spiccato gusto decostruzionista, da Jacques Derrida (1993); quasi-omofono di *ontologie*, è ispirato alla frase posta da Karl Marx in apertura al *Manifesto del partito comunista* (1848; qui nella versione francese cui fa riferimento Derrida): "Un spectre hante l'Europe: le spectre du communisme". Derrida intende la *hantologie* come "ontologia fantasmatica", assenza presente di un passato che non smette di tormentare il presente. Il termine, nel suo adattamento inglese *hauntology*, è stato ripreso da Mark Fisher (sul suo blog "k-punk"; 2005, 2006a, 2006b), *in primis* con riferimento alla produzione dell'etichetta discografica inglese Ghost Box Records, e approfondito e sviluppato da Simon Reynolds (2006) e Adam Harper (2009a, 2009b); già Ian Penman (1995), in un articolo dedicato al musicista trip hop Tricky, aveva anticipato l'applicazione della nozione derridiana alla musica popular (senza però impiegare esplicitamente il termine). La *hauntology* indica un modo di veicolare l'idea di passato attraverso i suoni e la musica in guisa di presenza fantasmatica, un "neither being nor non-being" (Gye 2002), qualcosa che *non è più qui*, ma non è *ancora andato via*. Si tratta di una ripresa che è una forma di ripresentificazione in senso pienamente husserliano¹⁹.

Harper (2009a) definisce la *hauntology* come "forse uno dei primi movimenti estetici da un po' di tempo a questa parte a rintracciare una precisa

19. Inutile sottolineare la generale e profonda influenza del pensiero di Husserl su Derrida.

corrispondenza tecnica tra arte sonora e visiva”, proponendo come esempi opere di pittori e grafici come Peter Doig, D-L Alvarez, Luc Tuymans, Dan Hays, Julian House (uno dei fondatori della succitata Ghost Box), Mark Weaver e Neo Rauch. Sulla scorta delle caratteristiche e delle omologie immagine-suono individuate da Harper, di natura squisitamente enunciazionale, è possibile ascrivere a questa estetica anche le superfici strappate di Eduardo Paolozzi e Mimmo Rotella, e le “pictures” o “ghost fictions” promosse dal critico Douglas Crimp (1977), ovvero quelle che, seguendo Pier Paolo Pasolini, si propongono come “descrizioni di descrizioni” (Caliandro 2012); per esempio, le “fotografie di fotografie” di Jack Goldstein e Robert Longo. Pur profondamente differente da queste opere, la serie di *Prospettive* realizzate da René Magritte, intese come remake di ritratti celebri della storia della pittura in guisa di ritratti di bare (il primo risale al 1950 ed è ispirato alla *Madame Récamier* dipinta da Jacques-Louis David nel 1800), propone la visualizzazione della medesima operazione concettuale: si tratta di figure non impermeabili al tempo che passa, ma che anzi incorporano, assumono su di sé, in forme paradossali, la dimensione temporale.

Ulrich e Benjamin Fogel (2012) hanno proposto una tipologia dell'estetica hauntologica in musica, individuando tre modi: *brute*, *résiduelle*, *traumatique*. La hauntologia *brute*, che corrisponde a quella che Harper chiama “play-back” (*op. cit.*), si basa sull'impiego e la manipolazione di suoni preesistenti; è questo il caso di molti artisti che hanno pubblicato con Ghost Box (es. The Focus Group) o di William Basinski (cfr. par. 5.4). L'hauntologia *résiduelle*, che potremmo definire simbiotica, si basa sull'impiego di suoni preesistenti mimetizzati con suoni creati *ad hoc*; è questo il caso di artisti come Boards of Canada, Oneohtrix Point Never, Demdike Stare, Burial. La hauntologia *traumatique*, che potremmo definire tematica, si basa sull'impiego di suoni che sono ispirati a forme e immaginari del passato; è questo il caso di artisti come Burial Hex, James Ferraro e della “Italian occult psychedelia” di band come Heroin in Tahiti e Cannibal Movie²⁰. Le prime due tipologie impiegano una testualità inter e ipertestuale, riprendendo e trasformando materiali preesistenti (sample e remix); la terza impiega una testualità a cavallo tra ipertestuale imitativo (remake) e architestuale.

20. È interessante notare come James Ferraro venga generalmente annoverato tanto tra i massimi esponenti della retromania, quanto tra i capofila dell'accelerazionismo musicale (Mattioli 2015); estetica quest'ultima, come chiaro fin dal nome, che sottopone i propri materiali sonori — in parte anche ampiamente sovrapponibili a quelli retromaniaci — a un trattamento radicalmente diverso. Il filone *vaporwave*, per esempio, di cui Ferraro è considerato uno dei principali anticipatori e modelli (con l'album *Far Side Virtual*, 2011, *Hippos in Tanks*; controverso disco dell'anno per il prestigioso magazine inglese “The Wire”), si pone, allo stesso tempo, come forma di retrofuturismo (qualcosa come “il futuro digitale come era possibile immaginarlo negli anni Ottanta”) e nostalgia del presente (in senso strettamente jamesoniano).

9.7. Ritenunciare al passato: registrazioni di registrazioni, avantpassatismo e recupero dell'innovazione

Se alcune forme di hauntology non sembrano distaccarsi troppo da quello che abbiamo definito revival stilistico (particolarmente il caso del terzo tipo individuato da Ulrich e Fogel), altre impiegano strategie squisitamente enunciazionali nel riproporre materiali e forme passate, tematizzandole (abbiamo già visto queste strategie strettamente implicate nella hauntology visiva delle “immagini di immagini”). Queste forme di ripresentificazione, che chiameremo opportunamente *fenomenologiche*, non propongono tanto l'esperienza di *forme musicali passate* (come nel revival stilistico, che sarà allora *ontologico*, oltre che, sovente, genuinamente nostalgico), quanto di forme musicali come *oggetti provenienti dal passato*, esperite cioè come attraverso un medium del passato, vecchio, usurato e usurante. È questa un'estetica di “rienunciazione del passato nel presente” paradossale e cortocircuitale.

Passato e presente [sono intesi] come parte di un'unica dimensione complessa, che li comprende entrambi, rendendoli indistinguibili [...]. Il “ritorno al passato” avviene attraverso la riattivazione di esperienze medial passate, con tutte le costrizioni tecniche e stilistiche del caso, arrivando spesso a riprodurre (false) tracce di patina temporale sulla superficie espressiva: salti di pellicola, fruscii, audio in asincrono. [...] È questo il dispositivo più interessante da un punto di vista semiotico. In questo caso, infatti, l'obiettivo non è citare o imitare il passato, ma “farlo rivivere” attraverso un'esperienza sincretica legata a una particolare situazione mediale, riproducendone le condizioni autentiche di produzione e fruizione. La convergenza tra piani temporali non è rappresentata all'interno del testo, ma “vissuta” attraverso il testo (Panosetti 2014, pp. 181–182).

Il testo propone come uno scheumorfismo del vissuto musicale, un'estetica della patina sonora, e procede per inscatolamenti e deinscatolamenti di oggettive irreali (cfr. par. 2.6): il suono, l'inquadratura fonografica si presenta all'ascoltatore in quanto registrazione, in quanto tecnica, svelando il proprio funzionamento, i suoi meccanismi interni, saltando, come la puntina di un giradischi o l'orchestra di radio di *Imaginary Landscape no. 4* di John Cage (1951), dal prosonico al fonografico o, meglio, da un fonografico all'altro (cfr. par. 2.2). Sono questi i momenti in cui il testo si ripiega su se stesso (cfr. par. 2.3), enuncia la propria enunciazione, dispiega diversi livelli sonori (dentro, qui e allora vs. fuori, lì e ora), in uno “showing that you are showing” (Harper *op. cit.*) che non è registrazione di suono, ma registrazione di registrazioni.

Il caso della Ghost Box, l'etichetta fondata nel 2004 da Julian House e Eric Zann (quest'ultimo attivo anche come musicista, con il nome Jim Jupp/The Belbury Poly) che ha stimolato le teorizzazioni sulla hauntology all'interno della popular music, è paradigmatico (Sexton 2012). Ghost Box

si definisce come “un gruppo di artisti che esplora la storia musicale di un mondo parallelo” e dichiara programmaticamente le proprie fonti nelle musiche “dimenticate” del soundscape inglese del Dopoguerra: “music for schools, cosmic horror stories, library music, English surrealism, and the dark side of psychedelia” (cit. in Bender 2010). Il bacino archimusicale, l’immaginario sonoro condiviso, viene analizzato con occhi da “friendly stranger” (Harper) e consapevolmente riletto in guisa non di *heritage*, ma di “alternative heritage” (Sexton *op. cit.*; “Fact Magazine” parlerà di una “alternative Albion”), attualizzando cioè le latenze inesprese, le zone di possibilità annidate tra gli sfondi semantici dei generi musicali, esplicitando così la natura selettiva e manipolativa della memoria (e della nostalgia), altrove obliterata e proposta come naturale. La hauntology della Ghost Box pare proporre, in tutto e per tutto, una *critical nostalgia* (Fortunati 2008), come implicitamente messo in luce anche dalla stampa specializzata.

Accedendo all’inquietudine del lato nascosto della Gran Bretagna, Ghost Box tratteggia una sorta di effetto collaterale [*after-effect*] del rapporto tra High Modernism e pensiero populista che era endemico nella cultura britannica tra anni ‘50 e ‘70. Ciò rende facile identificare le influenze principali: puoi sentire le eco del BBC Radiophonic Workshop, di Basil Kirchin, della colonna sonora di *The Wicker Man* e così via. “The Wire Magazine”.

[...] Quello che ne viene fuori (supponendo, forse, che siate britannici e siate cresciuti negli anni ‘60 e ‘70) è la sensazione che questo paese sia un luogo ben più strano e fantastico di quanto non abbiate mai immaginato: la terra natia diventa improvvisamente qualcosa di perturbante [*unheimlich*, in tedesco nel testo]. “Frieze Magazine”²¹.

È questa l’altra faccia della retromania e del retrofuturismo, una ucronia, utopia temporale, che non guarda al futuro con gli occhi del passato (un futuro reimmaginato con gli occhi del passato), ma al passato con gli occhi del futuro (un passato reimmaginato con gli occhi del futuro, ovvero del presente); non al futuro che avrebbe potuto essere, ma al *passato che avrebbe potuto essere*. Possiamo chiamare questa forma di “traduzione della tradizione” (cfr. par. 6.1), una ripresentificazione nella sua più piena accezione proiettiva husserliana, “avantpassatismo”. A una vera e propria “invenzione della tradizione” (Hobsbawm e Ranger 1983), esito estremo possibile per operazioni di questo tipo, dobbiamo poter immaginare di opporre un “recupero dell’innovazione”, ovvero non la presentazione di materiali d’invenzione come sistemici e tradizionali²², ma la *presentazione di materiali sistemici e tradizionali come d’invenzione*, apportatori del valore di

21. Le citazioni dai magazine “Fact”, “The Wire” e “Frieze” sono riprese dal manifesto *Folklore and Mathematics*, n. 1, autunno 2007, prodotto dalla Ghost Box (disponibile alla pagina bit.ly/1DpJJIR).

22. Clamoroso il caso del sirtaki, inventato dal compositore Mikis Theodorakis nel 1964 per il film *Zorba the Greek* (regia di Michael Cacoyannis), forma musicale risultante dalla combinazione

novità (nel cap. XI vedremo, come esemplare, il caso del già citato *Burial*). Alla semiosi illimitata, pare fare eco, acconciamente, una inesauribilità del passato, che è l'inesauribilità delle sue interpretazioni.

di elementi derivati da due danze preesistenti, l'hasapikòs e il sirtòs: “questa danza popolare falsa, inventata per un film, è diventata per il mondo intero la vera espressione della musica popolare greca” (Fabbri F. 2002a, p. 90, nota 15).

Conclusioni della Parte III

Il confronto con il nuovo

Il nuovo e il suo ingresso nel sistema

L'incontro con l'innovazione, novità moderata, intrasistemica, implica una riformulazione della morfologia del sistema (cfr. par. 5.3). Si creeranno nuovi raggruppamenti, nuove sacche di affordance pertinenti. Nei termini di Gregory Bateson (1958), l'innovazione è un meccanismo "schismogenetico", di progressiva differenziazione interna (per l'ambito musicale si veda Feld 1994) e di "deuteroapprendimento", apprendimento dell'apprendimento (il sistema acquisisce nuovi elementi per avere esperienza del mondo e deve organizzarli; Bateson *op. cit.* e 1972).

L'incontro con il nuovo, novità radicale, extrasistemica, rappresenta un problema. Al nuovo possono accadere due cose: essere rigettato o essere assorbito. Può essere rifiutato come non riconoscibile, non comprensibile e quindi insignificante, ovvero potrà essere definito solo in negativo e negativamente valorizzato, perché non trova corrispondenza nelle competenze di individui e comunità. Il nuovo è ciò che è altro, straniero, "alieno" (Harper 2011, pp. 170–182). Prima o poi, però, il nuovo potrà essere ricondotto alle dinamiche sistemiche: potrà essere tradotto ed entrare a far parte della tradizione, del patrimonio del sistema, innovandone la morfologia. La convenzione data come presupposta dal testo nuovo, ma installata solo per suo tramite, potrà cioè essere codificata, generare abitudini (nel senso dell'*habitus* peirceano e bourdieuano), sistemi di aspettative, imitazioni, inserendosi nella spirale semiotica e partecipando alla organizzazione culturale del mondo. In altre parole, potrà generare essa stessa le competenze e le categorie necessarie per leggere il testo, in una forma radicale di deuteroapprendimento. È questo il fenomeno processuale, diacronico e quantitativo che abbiamo definito, in senso lato, generificazione, ovvero il farsi genere del genere (cfr. par. 3.5). Il nuovo potrà trovare posto nel sistema, nel passaggio da periferie a centri, *solo se riconvertito in innovazione*.

Come mostra il caso dell'incontro con i cavalli degli spagnoli per Montezuma e gli aztechi (Eco 1997, 3.3), nell'incontro destabilizzante con la novità si cerca sempre di ricondurre il nuovo a innovazione, di pertinentizzare cioè il testo alla luce delle categorie di cui si dispone, non di crearne di nuove. È

probabile, cioè, come suggerisce Eco, che gli aztechi in un primo momento abbiano catalogato il cavallo, a loro sconosciuto, come cervo, viste le somiglianze formali tra i due animali. E che alla fine si videro costretti a cedere alla creazione di nuovi spazi di classificazione per questo animale, occorrenza nuova che necessitava di una nuova categoria, nuova forma attraverso cui poter leggere — loro malgrado, in questo caso — le cose del mondo²³.

Una concezione di novità di questo tipo, da leggere necessariamente in chiave sistemica, rompe con la dicotomia tradizionale che oppone “struttura e significato, stabilità (collettiva) e innovazione (individuale)” (Leone 2009, p. 16), aprendo, nei termini di Pekka Sulkunen (2009, p. 97), a una

concezione generativa dell'*agency*, fondata su una struttura ciclica in cui l'abitudine rappresenta l'elemento centrale. Tutta l'azione è basata su e collegata alle abitudini formate in precedenza; le immagini vengono mobilitate quando le azioni cambiano e si trasformano in pratiche consolidate. [...] Tale concetto di *agency* ci consente di vedere come le azioni avviate dai soggetti impegnati nella significazione [*meaning-making subjects*] [...] generano strutture che diventano le condizioni dell'azione, essendone al contempo anche il prodotto. In questo modo si passa dalla tradizionale sociologia dell'azione a una sociologia dell'attore inserito nel suo ambiente.

Alberto Sordi e John Cage: lo scontro con il nuovo

Un esempio efficace di incontro con il nuovo, e quindi di manifesta incompetenza musicale, è rappresentato da una sequenza dell'episodio *Le vacanze intelligenti*, diretto da Alberto Sordi, all'interno del film *Dove vai in vacanza?* (1978). I protagonisti sono Remo (lo stesso Sordi) e Augusta (Anna Longhi), fruttivendoli della Roma popolare, costretti dai figli, “moderni e acculturati”, a fare appunto una “vacanza intelligente”; ovvero, a imbarcarsi in un *tour de force* culturale tra città d'arte, stabilimenti termali e musei.

A Firenze, i due assistono, come recita il cartello posto all'ingresso della sala, alla “prima esecuzione assoluta” di un “Concerto di Musica Contemporanea, diretto dal maestro Franz Joseph Al Bano con la partecipazione del gruppo cameristico 'Ars Nova et Aleatoria' e della Scuola Cantorum di Belinzona”. Intimoriti dall'atmosfera cupa e seria, ma soprattutto annoiati dai suoni privi di senso di quella che credono sia l'accordatura degli strumenti (“e quando suonano?”), Remo e Augusta siedono sempre più spaesati e con l'aria di chi stia subendo una tortura, chiedendo informazioni agli altri spettatori, che li rimproverano e li zittiscono, mentre assistono, inconsape-

23. Si veda la proposta di Ruggero Eugeni (2010), per cui l'esperienza è l'incessante attività interpretativa di un soggetto situato che si sviluppa a partire dalla ricombinazione e dall'accrescimento delle risorse semiotiche — *in primis* quelle percettive e mnemoniche — di cui questi dispone.

voli, ai 4 minuti e 33 secondi di silenzio dell'omonimo brano di John Cage e ai lamenti e gorgheggi di un altro brano d'avanguardia (scelto, come gli altri, presumibilmente da Piero Piccioni, autore delle musiche dell'episodio). Remo e Augusta sono sconcertati: il risultato di questa "sommministrazione forzata" di musica classico-contemporanea è — come dirà Remo al telefono con il figlio Cesare — che "a mamma je se so' gonfiati i piedi, a me me gira 'a testa. Lo sai che so' uscito de strada co' 'a machina?". *L'intentio auctoris* non ha incontrato, nell'opera, il suo ascoltatore modello, ma la musica ha comunque agito, disforicamente, sui propri fruitori.

Vi è anche il rovescio della medaglia di questa decodifica aberrante del testo musicale, ovvero una sovrainterpretazione (Eco 1990); quando i due si mettono a letto, esausti, alcuni degli "intenditori" che hanno assistito al concerto, e che stanno chiacchierando sotto la finestra della loro camera d'albergo, scambiano il fragoroso e penetrante russare di Remo e Augusta per un brano di musica contemporanea: "Dai toni direi che è Kagel". "No, no: è Stockhausen!". "Stockhausen o Kagel, i toni sono quelli".

Ad Augusta e Remo, che pure chiude la telefonata con il figlio con un accondiscendente "forse un giorno la capiremo pure noi", manca una socializzazione che li abbia familiarizzati a quel tipo di musica, di cui ignorano le norme (pensiamo ai modelli di Gino Stefani e Franco Fabbri); la loro competenza sembra qui arrestarsi sulla soglia delle "pratiche sociali" (sanno di dover assistere a uno spettacolo musicale), dato che non riescono neppure a riconoscere che quella musica è musica (lo è solo per la comunità che la codifica e quindi sa riconoscerla come tale). La classica-contemporanea di Cage, Stockhausen e Kagel non rientra nel loro sistema. Allo stesso modo, Augusta e Remo stenteranno a riconoscere le opere d'arte contemporanea esposte alla Biennale di Venezia. E anche in questo caso, saranno vittima di una sovrainterpretazione: Augusta, addormentatasi su una sedia, finirà con l'essere scambiata per un'installazione.

Mostri: il nuovo e la sua autenticazione

Quando il primo esemplare di ornitorinco, impagliato, venne portato al British Museum, nel 1798, molti, specialisti e non, pensarono si trattasse di un falso: una chimera, assemblaggio di animali già noti. Cosa questa accaduta già altre volte nel corso della storia delle scienze naturali e che sarebbe accaduta ancora; si pensi alle cosiddette creature criptozoologiche o criptidi, come la "sirena delle Fiji" messa in mostra nel suo circo da P. H. Barnum a partire dal 1842. In altre parole, il mancato riconoscimento comporta una devalorizzazione dell'oggetto sconosciuto: implicita, perché

non si sa che farsene (è il caso di Remo/Sordi alle prese con Cage), o esplicita, perché, come nel caso dell'ornitorinco, *non lo si considera autentico*.

Non si dà autenticazione, ovvero il testo non riesce a dichiararsi, a dire che cosa è, perché, come visto (cfr. par. 8.1), l'autenticazione è possibile sempre e solo come comparazione, e questa è possibile sempre e solo "in base alla *ricorsività* di un fenomeno" (Zinna 2004, p. 51); *ricorsività* negata nel caso del nuovo, ovvero di ciò che occorre per la prima volta. Se l'innovazione comporterà un lavoro di comparazione anche intenso (la verifica della compatibilità, ovvero della somiglianza tra le pertinenze/affordance, dei diversi sfondi generici coinvolti), ma potrà comunque essere autenticata, il nuovo non potrà essere collocato su nessuno sfondo di riferimento e quindi la comparazione potrà essere solo tentativa (come nel caso dell'ornitorinco e del cavallo dei conquistadores) o impossibile. Sarà necessario postulare una serie, di cui si dà solo un'occorrenza, la prima attestata, per collocare il nuovo: "il 'mostro' in fondo è ciò che non entra nella grammatica dei tipi e che implica perciò una retroazione dall'esemplare alla teoria" (Zinna *ivi*, pp. 50–51). Il nuovo–come–mostruoso, esito di una "logica della disgregazione" (in termini adorniani) o di una logica differenziale (in termini semiotici–derridiani), rappresenta, nel suo slancio, nella sua "scommessa" (Eco 1975, p. 318) verso il futuro, "l'altra faccia dell'utopia" (Maurizi 2011, p. 7)²⁴. Ce lo dicono molto bene l'intera storia della letteratura fantastica, dal mostro di Frankenstein in avanti (Jameson 2005) o, su un altro piano, la storia delle estetiche moderniste, chiusesi nel rumore o nel silenzio, esiti mostruosi della ricerca del nuovo, dell'inaudito, del non riconoscibile.

Se l'autenticazione come messa in serie risulta impossibile, è possibile però cercare nel testo nuovo l'autenticità, ovvero la capacità di parlarci delle cose del mondo, del discorso umano *tout court*: tramite il dialogo con un enunciatario (autenticità estetica) o un attore empirico (autenticità estroversiva) credibili. Immaginiamo che sia proprio il ritrovamento di un qualche valore di autenticità nel nuovo, per quanto pure inizialmente in traducibile negli idiomi delle semiosfere del sistema che vi si confronta, che consente a individui e comunità di farlo rientrare, prima o poi, nelle proprie forme dell'esperienza musicale. È ciò che è accaduto a tutte le forme linguistiche emerse come avanguardia, novità radicale, poi metabolizzate,

24. Il pensiero utopico di Ernst Bloch (1923; all'interno dell'opera risulta particolarmente significativa, ai nostri fini, la parte intitolata "Filosofia della musica" e, specialmente, il paragrafo "Il comporre creativo") si profila come un materialismo dialettico e teleologico fondato sul "principio speranza" (1959) di un "nuovo" imprevedibile e inimmaginabile. Possibilità inespressa, non–essere–ancora che consente di intravedere nel passato il futuro (cfr. par. 7.2), il nuovo radicale blochiano assume il valore di entità soteriologica ultima, *eschaton* verso cui l'uomo tende necessariamente (*Sehnsucht*, brama) e che non rappresenta un ritorno alle origini (come, di norma, in altre escatologie), ma una palingenesi radicata in un processo immanente e costante di autorealizzazione della materia. In questi termini, il nuovo blochiano appare del tutto speculare alla ripresentificazione husserliana.

istituzionalizzatesi nel sistema. Si tratta dell'incontro con l'altro da sé, e della sua accettazione; ovvero, dell'intuizione che esse ed esso possano veicolare *nuove possibili forme dell'esperienza*.

PARTE IV

PER UNA SOCIOSEMIOTICA DEL DUBSTEP

Skrillex is no dubstep
Google Autocomplete.

Il discorso sul dubstep

(Breve semiostoria di una parola)

10.1. Fonti

Dubstep è un’etichetta impiegata per indicare un genere di musica elettronica popular sviluppatosi a Londra tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila e da tempo ormai ampiamente storicizzato nei discorsi di addetti ai lavori e nel fandom. Generalmente proposto e accolto come innovativo (espressioni come *new sound*, *new music*, *changing sound* ne hanno puntellato le vicende), è stata una delle grandi mode musicali a cavallo tra la fine degli anni Duemila e i primi anni Duemiladieci. Allo stesso tempo, se ne è costantemente sottolineato il profondo radicamento nella tradizione, ovvero il suo inserirsi tra le pieghe del cosiddetto *hardcore continuum* teorizzato da Simon Reynolds (1999, 2009, 2010, 2012), un fenomeno, nei nostri termini, di riformulazione genealogica di tratti musicali distintivi (cfr. par. 5.4) che, con epicentro a Londra, a partire dallo snodo tra anni Ottanta e anni Novanta, sostanzia e innerva buona parte della *dance culture* inglese. In questa prospettiva, il dubstep appare un oggetto di studio ideale per mostrare il mutamento interno dei generi, la dialettica tradizione/innovazione che li caratterizza e, quindi, la discorsivizzazione della novità. Ovvero, per mostrare come non si possa dare nuovo senza vecchio. E come, anzi, il vecchio, nella sua ripresentificazione, possa rappresentare una delle principali forme della novità, costituendosi come fonte di un recupero dell’innovazione.

Nonostante sia stato uno dei generi più importanti e — particolarmente nella sua declinazione massimalista tarda — pervasivi degli anni Duemiladieci (ovvero, nonostante abbia occupato una posizione decisamente centrale nei discorsi sulla musica), sul dubstep non sono stati scritti libri¹ e gli articoli accademico-scientifici sull’argomento, quasi tutti ascrivibili all’ambito dei

1. Ne esiste, in verità, uno giapponese, intitolato *Dubstep Disc Guide*, pubblicato nel 2013 dalle edizioni Kokusho, parzialmente compilativo e concentrato sul dato discografico, non tradotto però in nessun’altra lingua (bit.ly/2D5sQMO). Un libro italiano, di Lorenzo Feltrin (2010), con il taglio del reportage, tratta ampiamente il dubstep come parte della scena musicale della “Londra degli anni Zero”. Giuliano Delli Paoli (2016) si concentra sulla figura del produttore Burial, ma non aggiunge nulla al panorama editoriale del settore.

cultural studies, si possono contare sulle dita di una mano. Questa mancanza di letteratura dedicata e di sedimentazione dell'argomento all'interno del dibattito scientifico si spiega, probabilmente, oltre che con la relativa giovinezza dell'oggetto e la sua pressoché totale monopolizzazione da parte della stampa specializzata, con la genrefication di cui è stato l'epicentro, ovvero con la quantità di ramificazioni stilistiche e geografiche guadagnata in pochi anni dal dubstep e, conseguentemente, con la sua natura testuale, oltre che sonora, ambigua e cangiante. Il discorso sul dubstep si presenta come una vera giungla di sottospecificazioni, più o meno gergali, più o meno grammaticalizzate e sovrapponibili in cui è difficile orientarsi e che parrebbe impossibile mettere a sistema. Su quale dei tanti dubstep possibili concentrarsi? Ed è ancora effettivamente lecito chiamarli tutti dubstep? L'assenza di letteratura dedicata è spiegabile anche alla luce della stretta relazione del genere con le proprie fonti, ovvero i generi da cui si è sviluppato, e con le sue propaggini, ovvero le forme che da esso sono derivate. Per parlare di dubstep, cioè, non si può parlare solo di dubstep, ma anche di *drum'n'bass* e *UK garage* (oltre che di *dub* e *2-step*), di *post-dubstep* e *post-garage*; termini usati ora come iperonimi, ora come iponimi, ora come sinonimi del genere.

D'altra parte, gli scritti di natura giornalistica e critica sul genere abbondano, dividendosi essenzialmente tra quelli di chi ha seguito la scena del dubstep dagli inizi, magari facendone anche parte (primi anni Duemila e metà anni Duemila), e quelli di chi vi si è dedicato dopo l'esplosione mediatica del fenomeno (fine anni Duemila e primi anni Duemiladieci). Un contributo fondamentale alla diffusione del genere, alla sua penetrazione presso il pubblico inglese (oltre a quello del *word of mouth* di produttori e ascoltatori; si veda il *Dubstep Forum* fondato nel 2005)², è provenuto dalla BBC, con i programmi radiofonici condotti da John Peel, Mary Anne Hobbs (figura considerata a tutti gli effetti organica alla scena) e Benji B (alias Benjamin Benstead). Uno dei più attenti osservatori del fenomeno dubstep (un *insider*, perché egli stesso produttore e discografico), ovvero Martin Clark/Blackdown, ha tenuto per anni (2005–2012) una rubrica dedicata, *The month in Grime/Dubstep*, su uno dei principali magazine musicali online, "Pitchfork"³. "The Wire", il più autorevole cartaceo musicale inglese, focalizzato sull'analisi delle forme che abbiamo definito centrali all'interno delle periferie delle semiosfere musicali (variamente discorsivizzate come underground o d'avanguardia), ha seguito il genere con attenzione e vi ha dedicato un capitolo all'interno del *reader* curato dai suoi redattori sulle "musiche più moderne" del Novecento (Walmsley 2009,

2. *Dubstep Forum*, dubstepforum.com (chiuso nel 2015, si è spostato all'indirizzo community.dsf.ninja). Nel linguaggio della musica elettronica popular per "produttore" si intende chi materialmente realizza la parte strumentale della traccia sonora.

3. *Pitchfork.com*, *The month in Grime/Dubstep*, pitchfork.com/features/grime-dubstep.

rielaborazione di un articolo apparso nel 2007). Articoli dedicati al genere sono stati pubblicati sui principali magazine internazionali di settore (si veda Galli 2006, probabilmente il primo approfondimento sistematico sul tema in Italia); ma, se si deve cercare una possibile *outline* storica del dubstep, è il Web la fonte più accreditata, anche per motivi squisitamente tecnici (come la possibilità di effettuare modifiche in tempo reale), per quanto pure, spesso, gli estensori di tali testi restino anonimi.

Il dubstep è una forma musicale “troppo giovane” per comparire nei grandi *reference* musicali (la seconda edizione del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, che dedica una manciata di righe al dub e nessuna al 2-step, risale al 2001)⁴ o nei testi considerati classici sulla dance elettronica e sui fenomeni a essa collegati (Collin 1997, Reynolds 1998, Brewster e Broughton 1999; si veda anche Zingales 2002)⁵. Più interessante, perché probabile segnale di una scelta deliberata, risulta l'assenza del genere, fino a tempi recentissimi e di molto successivi alla storicizzazione di questa forma musicale, dall'enciclopedia delle musiche elettroniche dance in forma di mappa multimediale approntata da Kenneth John Taylor e nota come *Ishkur's Guide to Electronic Music*⁶. Se nella prima edizione (2000) era comprensibile che il dubstep non figurasse, appare strano che esso manchi in quella più recente (la 2.5, attualmente online), a fronte di inserimenti così tangenti, nel nome (hardstep, techstep, darkstep, transtep, jazzstep; generi derivati dal 2-step però ancora informati da una ritmica jungle)⁷ o nello specifico della struttura musicale (speed garage e 2-step garage, inseriti nelle macroaree house e breakbeat; riguardo al 2-step garage, Taylor dice senza mezzi termini “God, this stuff is so fucking boring”)⁸. Una nuova versione ampliata della guida, online dal 2019, include invece finalmente il dubstep⁹.

4. Il dub è una forma musicale affermata alla fine degli anni Sessanta, derivata dal reggae giamaicano o, meglio, sviluppatasi a partire dalla manipolazione elettronica di basi strumentali reggae (i riddim, da rhythm), cui si deve l'ingresso delle pratiche di remix all'interno della popular music. Il 2-step (2-step garage) è un sottogenere della UK garage, ovvero la declinazione inglese della house americana e in particolare della cosiddetta garage house newyorkese.

5. Il dubstep è inserito invece nelle edizioni aggiornate di Brewster e Broughton (2007), Collin (2009) e Reynolds (2012).

6. *Ishkur's Guide to Electronic Music*, techno.org/electronic-music-guide.

7. I termini jungle e drum'n'bass (spesso intesi a tutti gli effetti come sinonimi) indicano forme musicali caratterizzate da un uso esasperato di ritmi spezzati (breakbeat), in opposizione alla cassa regolare (“dritta”, “in quattro”) di house e techno. Jungle e drum'n'bass sono generi fortemente legati alla scena rave.

8. Gli esempi 1 (*Ripgroove* di Double99) e 4 (*Voyager 1.56* di Mr. Spring) riportati per il genere speed garage presentano un basso wobble (cfr. *infra*); gli esempi 1 (*Something* di Artful Dodger feat. Craig David) e 2 (*Time* di Daje feat. E-Smoove) del 2-step garage presentano un uso della ritmica e delle voci che sarà poi ripreso da Burial.

9. *Ishkur's Guide to Electronic Music, New Edition*, music.ishkur.com/.

10.2. Anisocronie di un discorso

Nel tentativo di tratteggiare un profilo storico-musicale di questo genere, occorre tenere conto dei due piani strettamente intrecciati e interdipendenti, eppure non del tutto sovrapponibili, in particolare non isocroni (Genette 1972), che costituiscono l'oggetto: il discorso-dubstep. Un piano è quello relativo alla parola "dubstep", con le sue prime attestazioni, il suo impiego, la sua diffusione, le sue modificazioni, derivazioni e valorizzazioni correlate: è questo il discorso *sul* dubstep. L'altro piano è quello relativo alla forma musicale "dubstep", con la sua emersione (come variante stilistica) a partire da forme musicali precedenti, la sua codificazione (la sua accettazione come genere a sé), diffusione e successive modificazioni e derivazioni: è questo il discorso *del* dubstep, ovvero il mutamento in diacronia delle forme musicali ascritte al genere, reificate nella produzione discografica. È chiaro come i due piani agiscano reciprocamente l'uno sull'altro; ma anche come abbiano in qualche modo l'ultima parola sull'oggetto-dubstep i discorsi-su.

L'anisocronia consiste nell'attestazione su coordinate temporali differenti della parola e della "cosa musicale" dubstep e sulla, almeno iniziale, frizione tra le due entità. Se, da un lato, la parola dubstep sembra precedere la forma musicale che abbiamo imparato a riconoscere sotto questo nome, in quanto codificazione storica di determinate proprietà discorsive, dall'altro, forme musicali che sono state poi retroattivamente ascritte al genere non ne presentavano, chiaramente, la denominazione. Questa dinamica è ascrivibile al processo di generificazione del dubstep, ovvero alla sua coagulazione come forma culturale musicale autonoma (cfr. par. 3.5).

10.3. Dall'enciclopedia al dizionario

Dubstep è un composto che deriva dall'accostamento di *dub* e *step*, dove il primo termine coincide per intero con il nome di un genere musicale e il secondo deriva dal nome di un genere musicale, 2-step (forma breve per 2-step garage). Riguardo al significato da assegnare a "step", è lecito supporre una variazione in diacronia. In origine, probabilmente, dubstep è una parola *portmanteau*, ovvero una fusione di due parole e dei loro significati (come *smog*, da *smoke* e *fog*); in questa prospettiva, "step" starebbe per 2-step (come se si trattasse di un'afèresi, 'step) e dubstep indicherebbe, quindi, se non proprio una "fusione di dub e 2-step", quantomeno una "versione dub del 2-step". Questa ipotesi è suffragata da una delle primissime attestazioni (2002) del termine dubstep su Internet, ovvero il commento di un utente su un forum musicale, Ilxor, che recita: "so the new xlr8r's cover feature is dubstep... or *dubby 2-step*

a la [sic] Horsepower, J Da Flex, Oris Jay, Ghost etc” (corsivo mio)¹⁰. Un “dubby 2-step” non è ancora *altro* dal 2-step (non è un altro genere), è una sua declinazione, una sua variante stilistica. Una versione della voce di Wikipedia dedicata al dubstep, non più online in questa forma, ma recuperabile perché ripresa con citazioni *verbatim* da diversi siti, sintetizza così la relazione tra dub e 2-step in riferimento al dubstep: “The earliest dubstep releases date back to 1998 and were darker, more experimental, *instrumental dub remixes of 2-step garage tracks* attempting to incorporate the funky elements of breakbeat, or the dark elements of drum and bass into 2-step, which featured B-sides of single releases” (corsivo mio)¹¹.

Con l’acquisito affrancamento della forma musicale dalle proprie fonti, è lecito immaginare che “step” abbia perso il valore di forma *abbreviata* per 2-step e abbia preso a indicare una forma *derivata* dal 2-step, la cui natura specifica viene dichiarata dall’elemento modificatore (dub, appunto), il quale, per le norme di posizione della lingua inglese, è anteposto. Lo stesso, per esempio, si può ipotizzare per altri composti indicanti generi derivati dal 2-step, già circolanti quando si comincia a impiegare il termine dubstep, quali crankstep, boystep, techstep, breakstep (Chan 2002). “Step” sarebbe allora un suffissoide, un elemento che ha perduto parte del valore originario e si comporta come un suffisso (così come “core” ha smesso di rinviare specificamente all’hardcore punk, veicolando una più generica sfumatura di “violenza”), e un libfix, una di quelle porzioni di parola che diventano forme combinatorie libere, altamente produttive nel campo dei neologismi (cfr. par. 4.7). Questa lettura è sostenuta da Zimmer e Carson (2012a, p. 191), che definiscono “step” un “libfix that has been popular in the world of dance music”.

Già ampiamente in uso presso produttori, giornalisti e ascoltatori, ovvero già parte a tutti gli effetti della enciclopedia, in senso echiano, di una data comunità, la parola dubstep entra nei dizionari, soprattutto in quelli ufficiali, con un po’ di ritardo; del resto, per la loro caratteristiche intrinseche (ovvero, la costanza e la velocità con cui ne vengono conati di nuovi, la presenza di voci concorrenti per designarli e la decadenza d’uso di molti di questi), “i generi musicali rappresentano spesso un problema per il lessicografo” (Diamond 2010). Urban Dictionary, la risorsa online che, tra il serio e il faceto, offre una mappatura dello slang anglofono, riporta centinaia di definizioni di dubstep, la maggior parte delle quali è stata compilata nel 2011 (ovvero, si può ipotizzare, dopo l’esplosione del fenomeno Skrillex, che pubblica *Scary Monsters and Nice Sprites* nell’ottobre 2010). La prima definizione in ordine cronologico risale all’aprile 2005 (a seguito, si può supporre, del suc-

10. *Ilxor, Dubstep*, bit.ly/1cIDbnA. “Xlr8r” è il nome di un magazine musicale; Horsepower, J Da Flex e Oris Jay sono musicisti; Ghost un’etichetta discografica (cfr. *infra*).

11. SERP di Google che restituisce i risultati per la citazione: goo.gl/7QR4pt.

cesso underground del brano *Midnight Request Line* di Skream, pubblicato quello stesso anno) e, sottolineando la natura ancora gergale del termine, recita: “A broad term for the deeper, rootical sound of post-Garage music. Related to Grime, Eski, Sublo, 8Bar. A tongue in cheek descriptive term in the UK tradition, like Jungle”¹². Come esempi rappresentativi vengono citati i produttori Hatcha, Horsepower, Digital Mystikz, Skream e l’etichetta Ghost Records, fondata da El-B (Lewis Beadle). Si tratta, probabilmente, del primo inserimento della parola in una risorsa dizionariale, per quanto *sui generis*. La voce dedicata al dubstep appare su Wikipedia nel settembre 2005, ma presentando un reindirizzamento a quella relativa a *grime* (derivazione della UK garage che fonde elementi jungle, dancehall e hip hop), così motivato nella discussione tra *contributors* dell’enciclopedia online: “dubstep is a musical genre, albeit a still emerging one. probably best to redirect to grime, the larger and closely related genre for now” (corsivo mio). Si tratta di un caso di resistenza sistemica all’introduzione di una categoria nuova; ovvero, si cerca di ricondurre l’occorrenza nuova a tipi già esistenti e testati. La voce dubstep viene reintegrata, con una sua dignità di autonomia e una brevissima descrizione, nell’ottobre dello stesso anno¹³.

L’*Oxford English Dictionary* include la parola dubstep nel settembre 2010 (Diamond *op. cit.*); altri dizionari curati dalla Oxford University Press includono la voce qualche tempo dopo (il *Brewer’s Dictionary of London Phrase & Fable* nel gennaio 2011 e il *Grove Dictionary of American Music*, 2nd edition nel gennaio 2013). Nel settembre 2011 anche il *Chambers English Dictionary* include la voce dubstep. Dictionary.com riprende la definizione del *Random House Dictionary* (probabilmente dall’edizione 2013, come si può dedurre dall’indicazione del copyright): “a style of mostly instrumental electronic music, originating in London, influenced by dub and characterized by syncopated rhythm and an emphasis on bass and drum elements”; specificando “Origin: 2000–05; dub [...] + step”¹⁴. Dubstep è presente in molti altri dizionari di lingua inglese, ma senza che ne venga indicata la prima attestazione o che venga specificata la data di inserimento della voce (es. *Cambridge Dictionaries Online* e *Collins*; *Merriam Webster Online* sembra includerla dal 2015).

Nessun dizionario italiano pare finora avere accolto la parola, con la parziale eccezione (si tratta di un dizionario inglese-italiano/italiano-inglese) de *Il Ragazzini/Biagi*, sesta edizione (Zanichelli, 2013), che a p. 401 riporta: “dubstep /ˈdʌbstep/ n. [u.] (mus.) dubstep (genere di musica elettronica derivato dal garage)”¹⁵.

12. Urban Dictionary, *Dubstep*, bit.ly/ria7qeA.

13. Wikipedia, *Dubstep*, en.wikipedia.org/wiki/Dubstep.

14. Dictionary.com, *Dubstep*, dictionary.com/browse/dubstep.

15. La voce è presente anche nell’edizione *Concise* del dizionario (p. 197).

10.4. Archeologia del dubstep: attestazioni e (retro)datazioni

In questo paragrafo si cercherà di ricostruire i primissimi utilizzi della parola dubstep come etichetta di genere, sottolineando come l'apparizione di un termine nuovo non corrisponda necessariamente alla comparsa di una forma musicale parimenti nuova. Come riferimento principale si utilizzerà Discogs (con un focus sull'arco temporale 1996–1999), risorsa di tipo wiki, ossia basata sui contributi degli utenti, che rappresenta il più grande e aggiornato database discografico online.

Il 12 pollici *Prayer* del trio londinese Sebatu (Andy Bury, Rich Mowatt, Sam Tierney), pubblicato da Four D Records nel marzo 1999, risulta il primo disco non *white label* (e quindi corredato di informazioni discografiche, tra cui la data di edizione) a presentare un riferimento a una forma musicale chiamata dubstep: la versione del brano eponimo a opera del produttore Mea Culpa (Dan Jarman) è indicata come “Mea’s Dubstep Reconstruction”. Discogs tagga, etichetta il disco alla voce “breaks” e “progressive trance” e, difatti, quello che si ascolta può essere considerato un proto-dubstep — vista la netta preminenza di una ritmica ancora breakbeat e la presenza di una tastiera, appunto, trance — solo in virtù di certi stacchi (il primo tra 01:19 e 01:33) in cui è evidente il ricorso alle eco del dub. La denominazione nuova indica, probabilmente, la volontà di ritagliarvi addosso una forma musicale altrettanto nuova; ma qui la parola dubstep resta un significante ancora tutto da significare.

Un altro disco datato 1999 presenta un brano addirittura intitolato *Dubstep*; si tratta dell'album *Disassemble Dub* degli statunitensi Phase Selector Sound (Craig Allen, Joshua Elrod, Pale Rider), pubblicato da ROIR/Reachout International Records. Il brano, però, è difficilmente ascrivibile alla musica elettronica (gli strumenti sono interamente “suonati”) e, anzi, è a tutti gli effetti definibile come reggae, con qualche blando effetto dub. Con buona probabilità, si tratta di un'omonimia del tutto accidentale: il brano invita semplicemente il proprio ascoltatore modello a muoversi a “passo di dub”.

Procedendo cronologicamente, altri due brani intitolati *Dubstep* sono contenuti in due dischi datati 2004: il 7 pollici *Steppin*, del giamaicano Daweh Congo (Rohan Graham), su Goldheart Music, e il mix *Raggatech Selection: Junglism Evolved*, curato da Punanny Bizniss (noto anche come Intoccabile), su Fyutchaflex Recordings. Il primo è a tutti gli effetti un brano dub, parzialmente cantato, le cui lyrics invitano l'ascoltatore a “saltare”. Il secondo suggerisce fin dal titolo della raccolta in cui è inserito i generi a cui intende ricollegarsi (raggatech e jungle) e potrebbe essere considerato un antesignano del moombahton (una fusione di electro house e reggaeton)¹⁶. A giugno

16. La raccolta è intitolata Punanny Bizniss, *Raggatech Selection: Junglism Evolved*.

2004, viene pubblicato il primo disco a riportare la parola dubstep nel titolo, *Dubstep Allstars Vol. 1* (su etichetta Tempa, curato da DJ Hatcha, alias Terry Leonard, uno dei *prime movers* della scena dubstep): si tratta della prima retrospettiva su un genere che, in questo modo, si qualifica come codificato e già possibile oggetto di un'operazione di catalogazione e storicizzazione (la serie *Allstars* si è chiusa nel luglio 2013 con il volume II).

Il 2004 è un anno importante per il dubstep. In aprile, Hyperdub.com, il sito dedicato alla scena elettronica, con particolare riguardo per quella inglese e londinese, curato da Steve Goodman (all'epoca giornalista per i magazine "XLR8R", "Deuce" e "Mute", oltre che studioso di *music culture* e *digital media* vicino alla Cybernetic Culture Research Unit dell'Università di Warwick), diventa etichetta discografica, pubblicando il suo primo disco, il 10 pollici *Sign of the Dub/Stalker*¹⁷, di Kode9 (lo stesso Goodman) e Daddi Gee (alias Stephen Samuel Gordon, poi noto come The Space Ape e vocalist di fiducia di Goodman e altri produttori dubstep). Il primo brano, una pressoché irriconoscibile cover/trasfigurazione di *Sign o' the Times* di Prince (1987), presenta un lento e cupo *toasting* (si tratta, in pratica, di uno *spoken word*), con un accompagnamento musicale estremamente rarefatto, connotato in senso dub da sparsi accordi di tastiera in un ambiguo levare (a richiamare una delle caratteristiche base del reggae e del dub) e da un basso pulsante, scostante e appena percepibile. Il secondo è invece un brano dubstep sotto ogni rispetto, caratterizzato da bassi ed effetti di spazializzazione propri del dub e da una ritmica sincopata, mutuata dal 2-step. Sempre nel 2004, a novembre, Martin Clark/Blackdown inaugura il proprio blog personale (nel 2005 darà vita alla label Keysound Recordings)¹⁸.

Rispetto ai riferimenti espliciti presenti nei titoli di brani e dischi, Discogs sembra volere retrodatare il genere, etichettando retroattivamente come dubstep ("Breaks, Downtempo, Dubstep, Roots Reggae, Dancehall, Future Jazz, Garage House") la compilation di autori vari *Loose Joints*, su etichetta Loose Cannon, del 1996 (si tratta, quindi, del primo disco non *white label* etichettato nel database come dubstep). L'assegnazione è però, "musica alla mano", del tutto ingiustificata, dato che quasi tutti i brani della compilation sono, piuttosto pacificamente, hip hop (troviamo un pezzo funk e anche un brano dal repertorio dell'attore Richard Pryor), con l'unica eccezione del reggae di *Politics Time Again* di Buju Banton (pubblicato, lo stesso anno, anche nella compilation *Strictly The Best 17*, su VP Records). Procedendo cronologicamente, Discogs definisce dubstep due dischi del 1998: l'EP *Doing A New Thing* dei DNA Algorithm ("a Christian dance/electronic group formed by Natasha Bedingfield, Daniel Bedingfield and Nikola Rachelle"),

17. Ristampato nel 2006 con il titolo *Sine of the Dub/Stalker*.

18. Il blog di Clark/Blackdown è blackdownsoundboy.blogspot.com.

su UHT Records, e il 12 pollici *Dirty Luck* dei Narcotic Funk Project, su etichetta Funxlab. I frammenti reperibili online del primo disco lasciano immaginare un lavoro a metà tra drum'n'bass (*Rise Up*) e dance (*New Thing*)¹⁹; il secondo, che l'estensore di Discogs annota come “cited as possibly the first ever Dubstep record, exceptionally rare. This didn't sell well and a lot of copies finished up abandoned in a skip”, è piuttosto definibile come una resa acid techno della drum'n'bass.

Uscendo da Discogs, Piero Scaruffi non solo retrodata il dubstep al 1997, ma addirittura ne assegna esplicitamente la paternità al primo album di Kevin Martin a nome The Bug (all'epoca, duo con DJ Vadim, alias Vadim Peare), *Tapping the Conversation* (su WordSound): un concept strumentale che omaggia il film di Francis Ford Coppola *The Conversation* (1974), proponendosene come ipotetica risonorizzazione. Parlando di *London Zoo*, un album grime di The Bug pubblicato nel 2008, Scaruffi dice infatti: “the massive, grinding, claustrophobic digital arrangements of this album were perceived by the crowd of 2008 as an extreme form of dubstep (a genre that he had basically invented with the first Bug album)” (corsivo mio)²⁰. *Tapping the Conversation* presenta una fusione di ritmiche marcatamente hip hop (non quindi 2-step, né drum'n'bass), rumorismi industrial e spazialità dub, e si può definire proto-dubstep solo nella misura in cui anticipa una declinazione in chiave soundscape e ambientale del genere che sarà determinante successivamente (particolarmente in Burial).

In un articolo apparso nel 2012 su *The Verge* (online magazine di cultura e tecnologia fondato nel 2011), firmato da Joseph L. Flatley, viene presentata una breve playlist di “favorite tracks” compilata dalla redazione che include alcune “pre-dubstep influences”; le tracce più vecchie risalgono al biennio 1999–2000: Anonymous, *Super Sharp Shooter* (1999); Oxide and Neutrino, *Bound 4 Da Reload (Casualty)* (su etichetta EastWest, 1999); E. S Dubs, *Standard Hoodlum Issue (Zed Bias Mix 1)* (su Social Circles, 1999); Horsepower Productions, *Gorgon Sound* (su Tempa, 2000; poi inclusa nell'album *In Fine Style*, 2002). Tutti i brani citati presentano, in maniera diversa, pronunciati tratti proto-dubstep “annegati” tra tratti caratteristici di generi ampiamente attestati; rappresentano cioè delle forme di sovrapposizione di elementi posti su sfondi generici diversi, forme di variazione, di innovazione che, in questa fase, individuano una tendenza: tra le tante forme derivate a cui ha dato origine, il 2-step comincia a essere declinato *anche* in chiave dub.

Queste prime attestazioni registrate, che potremmo definire di carattere incoativo o, meglio, tensivo, ci dicono di un genere che non è ancora tale, al quale si cerca di accedere attraverso un neologismo non ancora

19. *Cross Rhythms, The DNA Algorithm, Doing A New Thing EP*, bit.ly/ihui8nt.

20. Scaruffi.com, Kevin Martin, scaruffi.com/vol6/god.html.

motivato sul piano musicale. Si tratta di un tipico meccanismo alla base della genrefication, la smania per i neologismi di genere: si conia un nome nuovo per affermare come nuova la musica cui il nome è assegnato (cfr. par. 4.7). Anche le retrodatazioni costituiscono un meccanismo tipico di affermazione dell'identità e di appropriazione di una pratica musicale, rientrando in quella ricerca delle origini mitiche che si affianca sempre all'emersione di un fenomeno di cui si ha interesse ad assegnare o autoassegnarsi la paternità; specialmente a seguito dell'affermazione della forma emergente come produttiva, paradigmatica e centrale.

10.5. L'affermazione del “dubstep”

Le fonti sono pressoché tutte concordi nell'indicare l'uscita del numero 60 del magazine statunitense “XLR8R”, pubblicato nel luglio 2002 (numero doppio estivo), come il primo grande momento di popolarizzazione del termine dubstep in quanto etichetta di genere, ovvero come implicita ufficializzazione del suo impiego e della sua validità descrittiva²¹. Quasi certamente, è proprio a questo articolo che si riferisce Graeme Diamond (2010) quando afferma, presentando l'introduzione nell'*Oxford English Dictionary* della voce dubstep, che “the first recorded use of the word is in 2002 (although the music itself had been around for a few years before it picked up the name)”.

La copertina della rivista presenta la foto di tre componenti del collettivo londinese Horsepower Productions (Ben [Garner], Matt [Levesconte], Yannis) con sovrapposta la scritta “Dubstep”. L'articolo relativo, lungo otto pagine (pp. 32–39), scritto da Dave Stelfox (con la collaborazione di Vivian Host e dell'onnipresente Steve Goodman) e intitolato “Feel the power. It's Dubstep! / Dubstep: Burning down the 2–step garage”, di fatto il primo mai dedicato dalla stampa di settore all'argomento²², veniva così presentato sul sito della rivista: “XLR8R drops their first 2–step cover with a close look at *the new sound of Dubstep*, featuring Horsepower Productions, Ammunition,

21. Per quanto l'articolo sia una fonte arcinota e stracitata, si è dimostrato di difficilissima reperibilità; impossibile da rintracciare per tramite di alcuni dei più importanti osservatori della scena elettronica internazionale (tra i quali gli stessi Clark e Reynolds), neppure il suo estensore ne possiede più una copia. È stato possibile entrare in possesso di una scannerizzazione integrale dell'articolo grazie a un utente di un forum musicale (Music Banter), che ha preferito restare anonimo (con il nickname MB/Engine).

22. In una comunicazione personale (11 dicembre 2013), Clark ha precisato di essere autore di un articolo, apparso nel 2001 sul magazine “The Face” (pp. 48–49), dedicato alla garage londinese gravitante attorno alle serate FWD» (leggi Forward), quando già il suono della scena era a tutti gli effetti dubstep, ma quando il nome del genere non si era ancora affermato (*Blackdown*, bit.ly/1AcpNnr; *Flicker*, bit.ly/1fOT7c4).

El-B, Jason Kaye, Ms. Dynamite and Heartless Crew” (corsivo mio)²³. Le produzioni dell’epoca degli artisti citati rappresentano un momento di transizione fondamentale tra 2-step e dubstep: una forma di innovazione, nuova combinazione di tratti attestati, che avrebbe portato prima a una schismogenesi, la nascita di una sottocategoria, di nuove pertinenze, e successivamente alla codificazione di queste come costitutive di una categoria autonoma. Il sottotitolo inserito in copertina esplicita il significato da attribuire al termine dubstep: “London’s *dub-2-step* underground” (corsivo mio).

L’articolo di “XLR8R”, magazine di riferimento a livello internazionale (fondato a Seattle nel 1993, oggi con base a San Francisco), rappresenta un piccolo big bang; le prime attestazioni della parola dubstep rintracciabili via Google risalgono infatti al 2002 e si riferiscono, come visto, proprio a discussioni su forum relative a quel numero della rivista e al nuovo genere che essa presentava ai propri lettori. Il ruolo di questa pubblicazione verrà ribadito dalla Tempa, etichetta discografica epicentro della scena, che ne vorrà inserire la copertina tra le immagini-simbolo capaci di sintetizzare la storia del genere, riportate sulla copertina della compilation celebrativa *The Roots of Dubstep* (2006), curata da Clark/Blackdown per conto di Ammunition Promotions (agenzia diretta emanazione della casa discografica). L’atto semiotico della nominazione di un genere e la codificazione di tale denominazione come identificativa di una categoria autonoma rappresentano il presupposto necessario per ogni possibile successiva discorsivizzazione del genere come forma centrale per il sistema.

Nel dicembre 2002, il magazine australiano “Cyclic Defrost” (nato come fanzine fotocopiata nel 1998, online dal 2002) pubblica un approfondimento firmato da Sebastian Chan, con un’intervista al produttore Zed Bias (alias Dave Jones) e a Goodman/Kode9, su quello che nell’editoriale viene definito “dubstep, a sound that has been tickling my earlobes *over the past while*” (p. 3, corsivo mio). Goodman vi accenna come a un genere ancora minoritario, emergente e, in qualche misura, in procinto di fondersi con la scena breakbeat (anche nell’ottica di un contatto tra scena inglese e scena americana): “there is some interesting stuff coming out of the US on a dubstep tip. [...] As far as I am aware, if we are talking about similar tempos, *breaks has a much bigger global presence than dubstep just now*, but it seems like *these scenes are fusing on a certain extent*” (p. 27; corsivo mio).

Proprio al 2002 sembra risalire la timida comparsa della parola dubstep sul sito Hyperdub.com tra le etichette di genere, rappresentate da una serie di mix monotematici realizzati da DJ e produttori a scopo divulgativo ed esemplificativo. Al dubstep, che secondo la pagina “Speedometer” del sito “viaggia” tra 130 e 145 bpm (ossia alla stessa velocità di electro, breakstep,

23. La pagina, adesso offline, è recuperabile via Internet Archive: bit.ly/1bXkWob.

house, breakstep garage, breakbeat, uk garage, techno, schizoid; tutti generi più lenti solo della drum'n'bass, che si posiziona, secondo il sito, sui 146–180 bpm), erano stati dedicati dallo stesso Kode9 due mix intitolati *Uneasy e Bass* (purtroppo oggi irrecuperabili)²⁴. Lo stato embrionale del genere è confermato dall'assenza di specifiche sezioni dedicate al dubstep (troviamo invece sezioni specifiche per i generi darkcore, 2-step garage, electro/nu breakz, drum'n'bass, hip hop/r'n'b, techno). Inoltre, nelle decine di articoli presenti sul sito, scritti dallo stesso Goodman, da Simon Reynolds, Martin Clark, Dave Stelfox, Laurent Fintoni, Luciana Parisi, Kodwo Eshun, la parola non figura neppure, se non in un articolo risalente al 2001 e dedicato alla UK garage in cui si dice: “Taking the Ghost [etichetta discografica] thing even deeper, with their rootsy organ stabs, socatronic percussion and dread samplemania, the Horsepower productions crew (Benny ill, Nassis and Lev Jnr.) are pushing this vibe on *the immaculate dubstep imprint Tempa*, and Nico Sykes' 'electric soul' label, Turn U On” (corsivo mio)²⁵.

Lo scarso impiego del termine all'interno di Hyperdub.com potrebbe essere imputabile agli interessi specifici e alla formazione di Kode9, particolarmente legato alla tradizione dub, da una parte, e a quella jungle, dall'altra; è possibile ipotizzare, cioè, che Goodman considerasse il dubstep una forma musicale non autonoma rispetto a quelle due tradizioni, una semplice propaggine o prosecuzione di entrambe, e quindi il neologismo relativo come sostanzialmente emendabile. Si veda, a parziale conferma di questa ipotesi, l'uso ridottissimo — se ne registra, in pratica, una sola occorrenza — della parola dubstep nel volume di Goodman *Sonic Warfare* (2009), che dell'apparato teorico militante (post-strutturalismo, studi culturali e postcoloniali, cibernetica) sparso tra le pagine del vecchio sito Hyperdub rappresenta a un tempo l'ultimo capitolo (Goodman ha dichiarato di non essere più interessato alla teoria)²⁶ e la summa.

24. In coincidenza con la trasformazione di Hyperdub in etichetta discografica, nel 2004, i materiali informativi e critici proposti sul sito, registrato nel 2000 e aggiornato fino al 2003, sono stati cancellati. Il sito nella sua forma originaria è oggi parzialmente accessibile via Internet Archive. I testi degli articoli sono stati ripubblicati, nel 2007, in accordo con Hyperdub, sulla risorsa canadese Riddim.ca (riddim.ca/?cat=12).

25. *Hyperdub.com, London, Hyperdub HQ*, bit.ly/19ZZt3v (articolo di Steve Goodman originariamente pubblicato su “Deuce”).

26. Anche in occasione di un incontro personale (Torino, 8 novembre 2012).

Il discorso del dubstep

(Breve semiostoria di una forma musicale)

11.1. Da stile a genere e ritorno: sei fasi e tipi di dubstep

Al di là di quello che la parola rivela da un punto di vista squisitamente linguistico, al di là delle evidenze per così dire archeologiche delle sue prime attestazioni, tanto discografiche (i primi titoli di brani e dischi a presentare la parola dubstep, e i primi dischi rubricati come dubstep su Discogs), quanto all'interno del discorso giornalistico e su Internet (in pagine ancora online o da recuperare via Internet Archive)²⁷, tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila comincia a diffondersi nella scena musicale della zona sud di Londra, con epicentro nel *borough* di Croydon (si parla infatti di “Croydon sound”), il termine dubstep (coniato, secondo “leggenda”, nel 2002 da Neil Jolliffe, fondatore di Ammunition e Tempa, all'interno di una nota per la stampa)²⁸, per designare una forma musicale, orientata alla fruizione *dancefloor*, derivata dalla fusione (evidente sin dalla denominazione) di elementi propri della musica dub e del 2-step.

Nei termini di Jennifer C. Lena (cfr. par. 3.2.), il dubstep emerge come “scene based genre”, ovvero una forma fortemente connotata in senso localistico, legata a una cerchia ben precisa, e ristretta, di attori (musicisti, etichette discografiche, locali, ascoltatori). La scena in cui nasce il dubstep, la scena-dubstep, è quella della sottocultura *urban* — ma più propriamente suburbana, della periferia residenziale — londinese, legata all'hip hop (di cui il *grime*, “cugino” e coetaneo del dubstep, è l'espressione più peculiare) e al sottobosco di generi e sottogeneri elettronici che hanno avuto origine nella house e nella techno americane esplodendo, tra fine anni Ottanta e primi anni Novanta, nel fenomeno, inizialmente tutto inglese, dei rave: il “brodo

27. Con questo “al di là” non si intende riproporre una distinzione del tipo “le parole”, da una parte, e “le cose”, dall'altra; ma semplicemente sottolineare come le pratiche discorsive fin qui affrontate non siano sufficienti a delineare un profilo del genere in oggetto. È necessario, allora, ricorrere all'indagine di altre pratiche, come quelle legate alla produzione musicale — banalmente, i dischi — che musicisti, ascoltatori e mediatori (editori, rivenditori, critici, addetti ai lavori in generale) hanno ascrivito al dubstep.

28. *FactMag*, bit.ly/2YQ9zb4; *InterviewMag*, bit.ly/35MYIzY.

primordiale” dell’hardcore continuum reynoldsiano. È questo il mondo, poi mitizzato (e miticamente trasfigurato in Burial, come vedremo), delle radio pirata e di emittenti in chiaro che ne mutuano modelli ed estetica, come Rinse FM (fondata nel 1994), di negozi di dischi come Big Apple Records, di serate tematiche come la FWD Night ospitata dal club Plastic People (a partire dal 2001).

Il caso del dubstep è, dal nostro punto di vista, particolarmente interessante perché, in un arco di tempo di poco superiore al decennio, ha attraversato una parabola storiografica esemplare — un ciclo di vita completo — di emersione, ascesa, diffusione, differenziazione, trasformazione ed esaurimento. Il genere è emerso come forma innovativa dall’incontro tra sfondi generici diversi (dub e 2-step), si è affermato come forma autonoma, e si è lentamente imposto come centrale, sorta di *koiné*, di lingua franca per la maggior parte dei produttori di musica elettronica popular (in parallelo al cosiddetto *wonky*, termine che identifica produzioni strumentali che mischiano elementi di un hip hop “traballante” ed elettronica/dance)²⁹, tanto sul versante che potremmo definire *arty* e orientato alla ricerca (una figura centrale, in tal senso, è rappresentata, come vedremo, proprio da Burial), quanto su quello che potremmo definire mainstream e che ha raccolto grandi consensi di massa (una figura centrale, come vedremo, è Skrillex).

Alla fine degli anni Duemila, il dubstep, da una parte, si è cristallizzato, fino a diventare una forma altamente standardizzata e manierata: un *template* da applicare, meccanicamente, ad altre forme musicali. Dall’altra, è cambiato, ha mutato forma, superandosi, sublimandosi (si parla di *post-dubstep*, *future-garage*, *post-garage*) e lasciando il campo (si è parlato di “morte del dubstep”) a forme concorrenziali o sostitutive, in qualche modo affini per vicende storiche o caratteri stilistici (es. *juke/footwork* e *trap*), o — considerando il percorso di singoli artisti, come Skream (Oliver Dene Jones) e Scuba (Paul Rose) — alla ripresa di altre tradizioni musicali (*dance*, *techno*). In questa fase terminale di differenziazione e potenziale autonomizzazione, si registra tanto l’impiego di una stessa etichetta linguistica (dubstep, appunto), quanto di etichette derivate (es. *brostep*), a scopo partitivo e identitario (es. *Christian dubstep*). La scelta tra l’una o l’altra modalità di denominazione dipende dal grado di grammaticalizzazione assegnato da individui e comunità alle diverse forme derivate dal dubstep, all’incrocio tra genrefication e anacronimia.

Si è già accennato all’esistenza di diversi possibili dubstep; è adesso il caso, seppure schematicamente e con le conseguenti — anche radicali — semplificazioni (necessarie nell’ottica della costruzione di un modello), di

29. Il termine *wonky* non è mai stato particolarmente caro ai musicisti e il suo uso appare oggi quasi del tutto decaduto anche presso giornalisti e critici.

vedere di quanti e quali dubstep è possibile parlare. L'idea di fondo è che il discorso del dubstep si sia articolato storicamente in sei grandi fasi di innovazione, corrispondenti ad altrettante declinazioni stilistiche o tipi (ovvero, forme temporalmente situate che sono state assunte a modello e, quindi, si sono date come compresenti): un (1) *proto-dubstep*, il (2) dubstep propriamente detto o *classico*, il dubstep (3) *burialiano*, il dubstep (4) *skrillexiano* o *brostep*; cronologicamente in parallelo alle ultime due forme citate, si sono affiancati un dubstep (5) *contaminato* e il cosiddetto (6) *post-dubstep*.

Il primo dubstep è quello aurorale dei primi cimenti di fusion tra elementi dub e 2-step, un ibrido stilistico — quel famoso *dubby 2-step* — ancora privo di forma canonica e autonomia dalle proprie fonti; è, appunto, il dubstep non-ancora-dubstep, il 2-step che si appresta a essere altro dal 2-step, delle produzioni degli Horsepower Productions (ma anche di El-B, Zed Bias, Oris Jay).

Il secondo dubstep è il dubstep che fa genere-a-sé, con una sua forma canonica, di natura modulare, e i suoi elementi riconoscibili, ricorrenti, caratterizzanti: intro, *bass drop* (lett. “caduta del basso”) ed esposizione della parte centrale, contraddistinta da un *wobble bass* (lett. “basso oscillante”, termine squisitamente onomatopeico). Il ritmo, anche se sincopato, non è più necessariamente spezzato (si mantiene l'affinità con il 2-step, ma non con il drum'n'bass), i brani sono per lo più strumentali (diversamente da molti brani 2-step, cantati giacché di ascendenza house), l'atmosfera è generalmente cupa, e spesso connotata in senso etnico/black. Il produttore Tom Lubitz spiega così la funzione del drop, tra i principali elementi strutturatori di un brano dubstep classico (versione dubstep del classico *stop & go* della dance elettronica), assumibile a mo' di simbolo delle vicende stilistiche del genere (semplificando molto, uno dei suoi musemi identificativi): “After an initial build or introduction, typically with higher-register synths and percussion, and a short musical break or interlude, the song abruptly introduces a heavy modulated bass line usually accompanied by heavy percussion”³⁰. Lo “short musical break” è il *drop* in senso stretto, mente l’“heavy modulated” o “deep oscillating bass” è il *wub* o *wobble bass*³¹. In questa fase, ancora fortemente legato alla fruizione dancefloor, alle radio pirata e alla figura del DJ (e inquadrabile, quindi, come forma sottoculturale), il dubstep si misura principalmente sulla distanza breve dei singoli e degli EP (Extended Play, ossia mini-album); è il dubstep del duo Digital Mysticz (Coki e Mala), di Loefah, Benga, Skream, Artwork, Plastician, del primo Kode9.

Il terzo dubstep è quello codificatosi grazie a Burial, su cui ci si sofferme-

30. Quora, *What is the concept of drop as it relates to Skrillex?*, b.qr.ae/1evpXS4.

31. Per una descrizione tecnica dettagliata (da un punto di vista produttivo, non musicologico) si rinvia a Jenkins (2010).

rà in dettaglio oltre. Il quarto dubstep è quello codificatosi grazie a Skrillex e sovrapponibile con l'etichetta brostep; anche su questo ci si soffermerà in dettaglio a breve.

Il quinto dubstep è il dubstep dei prefissi e dei suffissi, che accoglie elementi caratteristici di altri generi e assume connotazioni stilistiche specifiche. Ne sono esempio: il techno-dubstep, minimalista e "warpiano"³², di Pinch (Rob Ellis) su *Underwater Dancehall* (2007, Tectonic), o quello di Scuba; la dubstep-deephhouse di Cooly G (Merrissa Campbell); il dubstep tribale e matematico (poliritmico)³³ di Sam Shackleton. È questo un dubstep per larga parte legato a figure dal forte profilo autorale e al formato LP (Long Playing, ossia album).

Il sesto dubstep è il dubstep del dopo-dubstep, un dubstep che lascia alle spalle se stesso e diventa altro, pur mantenendo in trasparenza elementi caratteristici del genere, quasi come traccia genetica; come detto, si parla di future garage e post-garage (etichetta questa che alcuni impiegano per lo stesso Burial), ma anche di trap. Il post-dubstep è il dubstep, tra gli altri, di James Blake; musicista partito da un'imitazione dello stile rigoroso dei Digital Mysticz, passato attraverso forme che non è azzardato definire cameristiche (in particolare, l'EP *Klavierwerke*, su R&S Records, 2010) e giunto, attraverso una progressiva ripresa dell'uso della vocalità, a una forma di cantautorato elettronico soul, intimista e minimalista (l'album omonimo pubblicato nel 2011, su ATLAS/A&M/Polydor). L'appeal pop di Blake è tale da averne comportato l'inserimento, unico artista di estrazione dubstep, in una risorsa generalista tutto fuorché incentrata sull'elettronica come *Il Dizionario del Pop-Rock 2014* (pp. 169-170, Zanichelli; curato da Enzo Gentile e Alberto Tonti).

Queste sei fasi, lette come tipi, individuano sei possibili modalità di discorsivizzazione del dubstep, ovvero sei possibili isotopie dominanti nei discorsi sul dubstep; a partire dalle stesse denominazioni, basate sulle caratteristiche, musicali o culturali, giudicate distintive di ciascuna forma. Per le prime tre forme non vi è un termine specifico, ma si impiega l'etichetta ombrello dubstep; la prima forma si presenta ancora come figura ambigua emergente da sfondi generici diversi, la seconda è quella in riferimento alla quale si è codificata l'etichetta di genere, e la terza, come si vedrà, ha rappresentato una forma capace di sostituire del tutto i tratti musicali precedentemente ascritti al genere,

32. Dal nome dell'etichetta Warp Records, fondata a Sheffield nel 1989 da Steve Beckett, Rob Mitchell e Robert Gordon, faro dell'elettronica popular sperimentale a cavallo tra anni Novanta e Duemila — ossia della cosiddetta IDM (Intelligent Dance Music) e del cosiddetto glitch hop — con artisti quali Aphex Twin, Autechre, Black Dog, Boards of Canada, Nightmares on Wax, Prefuse 73, Richie Hawtin, Squarepusher.

33. La nozione di poliritmo è spesso impiegata in maniera inappropriata dai critici musicali. La musica di Shackleton è poliritmica in senso stretto, ovvero presenta un "impiego simultaneo di ritmi diversi nelle singole voci di una data composizione".

mantenendone la denominazione. Il termine dubstep individua una valorizzazione di tipo strettamente musicale e, in particolare, tecnico-formale (cfr. par. 4.5.1), che propone la musica cui si riferisce primariamente come unione di caratteristiche distintive di forme musicali preesistenti. Le forme quattro, cinque e sei rientrano nel processo di genrefication di cui è stato oggetto il dubstep e ricorrono infatti ad affissi e affissoidi.

Si impiega “bro” (abbreviazione gergale di *brother*) per il *brostep*, ovvero il dubstep che possiamo definire skrillexiano; la valorizzazione suggerita dal termine appare a uno stesso tempo musicale-connotativa, e in particolare relativa all’atteggiamento di cui la musica si proporrebbe come sonorizzazione (cfr. par. 4.5.1., iv), e comportamentale-culturale. Si tratta dell’unica denominazione derivata da dubstep a presentare un riferimento alle implicazioni socioculturali della forma musicale che individua. Prefissi e suffissi derivati da altre forme musicali o aggettivi di varia natura vengono impiegati per la quinta forma, il dubstep contaminato, e per la sesta; la valorizzazione appare strettamente musicale e in particolare tecnica, da una parte (es. *techno-dubstep*), e connotativa, riferita a un setting (per esempio, futuristico; *future-garage*), dall’altra. Il prefisso “post” caratterizza la sesta forma, declinata come *post-dubstep* e *post-garage*, proponendone una valorizzazione temporale, relativa al confronto con la forma che segue il prefisso, ovvero istituendo un’individuazione relativizzante.

11.2. Retrofuturismo e afrofuturismo

L’accenno alla spiccata connotazione etnica spesso presente nella musica dubstep nella sua forma classica ci spinge ad approfondire uno degli elementi più ricorrenti nei discorsi sul genere, ovvero la sua ascrivibilità all’estetica cosiddetta afrofuturista. L’afrofuturismo è una forma di retrofuturismo (cfr. par. 9.3), una sorta di futurismo primitivista, un guardare al futuro con gli occhi del passato, filtrando tale visione attraverso la bistrattata tradizione culturale afroamericana nel suo movimento diasporico. All’estetica afrofuturista sono stati ascritti scrittori, artisti visivi, registi e musicisti della cui produzione, in maniera diversa intrisa di misticismo, si evidenzia lo slancio utopico, ovvero la proiezione in un futuro imprecisato della possibilità di inveramento della dimensione esistenziale pacificata e ricca che avrebbe potuto essere propria del presente. Per gli afrofuturisti, il presente è il banco di prova di questa *science fiction* di là da venire, di cui si restituiscono squarci, visioni di un mondo possibile e alternativo: uno *speculative fiction universe*.

Nel saggio-manifesto in cui proponeva il neologismo (“African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future might, for want of a better term, be called Afrofuturism”),

Mark Dery (1994) tracciava una precisa genealogia dell'afrofuturismo musicale: il jazzista Sun Ra, il Jimi Hendrix psichedelico di *Electric Ladyland*, i Parliament e i Funkadelic di George Clinton, il Miles Davis di *On the Corner*, il fusion jazz di Herbie Hancock e Bernie Worrell, il dub di Lee "Scratch" Perry, l'Afrika Bambaata di *Planet Rock*, l'hip hop di Rammellzee, la techno della trimurti detroitiana Juan Atkins, Kevin Saunderson e Derrick May. Se l'afrofuturismo di Dery, e del futurologo Alvin Toffler (suo il volume *The Third Wave*, 1980, fonte di ispirazione per i produttori elettronici di Detroit), appare propositivo, proattivo ed euforico, perché sussume il presente negativo in una dimensione già proiettata nel futuro utopico che mira a delineare, quello di altri autori, per esempio Kodwo Eshun (1998), mentore, amico e collaboratore di Steve Goodman/Kode9, sembra per converso innervato da tratti disforici e distopici: non resa nel presente del futuro che potrà essere grazie alla riscoperta e alla liberazione delle proprie radici, ma resa di un presente inteso come attualizzazione di un corso sbagliato intrapreso dalla Storia e dipinto attraverso scenari urbani postindustriali, claustrofobici, anomici, in cui gli individui vivono in isolamento. Non premonizione, anticipazione, ma attesa attonita di una palingenesi.

È questo l'afrofuturismo in cui sembra calarsi il dubstep nella sua fase classica; sonorizzazione, musicizzazione — omologa a quella proposta dalla musica industrial, che gli è affine soprattutto per certe scelte timbriche — di questo presente negativo. Si vedrà come sul retrofuturismo afrofuturista del dubstep classico Burial innesti un avantpassatismo, una mitologia del passato come dimensione utopica: impossibile da recuperare se non attraverso un ricordo che è, giocoforza, reimmaginazione.

11.3. Burial: dal dubstep all'elettroacustica

Burial (William Bevan)³⁴ rappresenta uno spartiacque nella storia del genere, un nodo testuale capace di mettere in prospettiva ciò che lo ha preceduto e ciò che lo ha seguito, tanto che si può parlare di un dubstep e, più in generale, di una elettronica popular, *pre-Burial* e *post-Burial*. Su questo musicista sono stati scritti fiumi d'inchiostro, ma in questa sede basti dire che Simon Reynolds (2017) ha definito il suo album *Untrue*, pubblicato nel 2007, "il più importante album elettronico del secolo"; si tratta chiaramente di un'iperbole ed è significativa proprio per tale motivo.

Burial rappresenta un chiasmo, si pone come figura paradossale, a uno stesso tempo *pallbearer* (necroforo) e *innovator* del genere (Harper 2009b).

34. Bevan è nato a Londra ma la sua data di nascita non è mai stata ufficialmente resa nota; si può ragionevolmente supporre, però, che sia nato alla fine degli anni Settanta.

Dopo l'avvenuta codificazione del dubstep in quella che abbiamo chiamato "fase due", il produttore riprende elementi alle radici pre-genere del genere: forme archeologicizzate nel sistema, non tanto archetipi del dubstep, quanto piuttosto suoi "archeotipi". Il dubstep di Burial torna alle cadenze del 2-step e della musica jungle e riscopre l'uso di una vocalità di stampo soul (perché house, ripresa dal 2-step, ma anche dal trip hop), attualizza possibilità non ancora manifestate da tali forme, recuperandone il potenziale innovativo latente. Questi elementi dimenticati vengono ripresentificati attraverso una resa, timbrica e di spazializzazione del suono, che è possibile definire, come detto, fenomenologica: ascoltiamo cioè questi suoni "vecchi" non come rifatti ex novo, ma come riprodotti attraverso un vecchio medium fonografico, come ricoperti da una patina sporca (il *crackling sound* che costituisce la firma sonora di Burial) che li connota come lontani e distanti, evocati in forma di ricordo. Un dubstep così declinato rientra a pieno titolo nell'estetica che abbiamo definito hauntologica (cfr. par. 9.6, 9.7).

La musica di Burial è legnosa e polverosa, quando quella del dubstep classico era basata su suoni di sintesi (drum machine, synth), aveva un sapore timbrico metallico, quasi industriale, e appariva una musica quadrata, regolare, ballabile, per quanto minimalista e cupa (in questo, assolutamente affine al grime)³⁵. Strutturalmente, infatti, la musica di Burial è basata sull'uso di *sample*, si presenta come collagistica e dall'andamento irregolare, composta da frammenti che suonano come detriti sonori, interrotta da pause che non rientrano nelle strutture *stop & go* tipiche del genere (drop) e più in generale della dance. Nelle produzioni più recenti, successive al secondo e, a oggi, ultimo album pubblicato (*Untrue*, 2007)³⁶, questo "dubstep" lambisce di fatto le forme dell'elettroacustica classica-contemporanea. L'irregolarità della forma-dubstep proposta da Burial necessita così di apposite note a pie' di pagina che ne giustifichino l'eterodossia: nelle note di copertina dell'EP *Kindred* (2012) si legge che "i salti e tagli presenti nel brano 'Ashtray Wasp' sono intenzionali"; il disco, insomma, non è rotto, non abbiamo a che fare con solchi mal pressati (nel vinile) o glitch (errori nella codifica digitale del CD). Gli "errori" della musica sono voluti, hanno una funzione estetica. Anche la scelta del formato dei dischi, lunghi brani raccolti in EP, si differenzia dalla produzione musicale classicamente ascritta al dubstep (ormai giunto, peraltro, a una fase in cui si predilige l'uso dell'album).

Con Burial il dubstep esce dalla pista da ballo e si propone come *after* o *chill out* sui generis, come musica da ascolto, a metà tra soundscape e abboz-

35. Il *clap* impiegato da Burial per scandire i beat è spesso un *flick*, il rumore di accensione di un accendino, utilizzato a mo' di *rimshot*, il colpo di bacchetta dato sul cerchio metallico del rullante della batteria, stilema questo che il musicista riprende dal 2-step.

36. Salvo ove indicato diversamente, tutti i dischi di Burial citati sono pubblicati da Hyperdub.

zo di canzone; il suo dubstep è stato recepito come radicalmente innovativo e fortemente autorale, risultando influente anche e soprattutto al di fuori dei confini del genere. Burial introduce un intero set di nuove pertinenze nello sfondo generico in riferimento al quale la sua musica si è proposta ed è stata discorsivizzata. Citiamo a scopo puramente esemplificativo alcuni nomi cardine della scena elettronica popular degli ultimi quindici anni che hanno esplicitamente manifestato l'influenza di Burial (e, in molti casi, vi hanno anche collaborato): Thom Yorke e Radiohead, Kieran Hebden/Four Tet, Steven Ellison/Flying Lotus, Jon Hopkins.

Nelle forme hauntologiche che abbiamo tratteggiato, in una continua alternanza di frammenti di musiche recuperate che rendono l'effetto di un *radio switch*, di uno zapping tra i canali di stazioni radio tutte sintonizzate sulle frequenze dell'hardcore continuum londinese, in un continuo succedersi di oggettive irreali (cfr. parr. 2.6) in cui non si dà quasi mai un prosonico di partenza, ma solo tanti diversi piani fonografici³⁷, Burial tematizza la musica di cui fa uso, tematizza cioè la relazione passato–presente inserendo *lo stesso dubstep* nella teoria di forme musicali da cui il dubstep ha storicamente attinto; il suo è allora un metadubstep, una autodescrizione metastrutturale sonora delle vicende storico–stilistiche del genere³⁸. Se, come suggerisce uno dei più fini esegeti della musica burialiana, Mark Fisher (2013), “la musica di Burial [...] è ossessionata [*haunted*] da una nostalgia paradossale: una nostalgia per tutti i futuri che sono andati perduti quando l'impeto modernista della cultura ha ceduto alla temporalità terminale della postmodernità” (p. 45), inserendosi pienamente nel filone del retrofuturismo retromaniaco, anche la musica del produttore londinese, come quella pubblicata dall'etichetta Ghost Box, è definibile come avantpassatista: non tanto resa sonora di un futuro visto con gli occhi del passato (un futuro reimmaginato con gli occhi del passato), quanto piuttosto resa sonora di un passato visto con gli occhi del futuro (un passato reimmaginato con gli occhi del futuro, ovvero del presente), non futuro che avrebbe potuto essere, ma passato che avrebbe potuto essere. La nostalgia burialiana per lo “spirito perduto” dell'elettronica underground inglese, una *distant light*

37. Un caso di scarto tra prosonico e fonografico potrebbe essere quello presente nel brano *Come Down to Us* (contenuto nell'EP *Rival Dealer*, 2013), che si apre con la voce di qualcuno sperso per strada che chiede indicazioni su dove poter prendere un bus.

38. La maggior parte dei sample utilizzati da Burial proviene dall'r'n'b statunitense di fine anni Novanta–primi anni Duemila; grande rilievo hanno anche estratti da brani ambient techno (Aphex Twin, Global Communication), film (*Ghost Dog, 21 Grams*) e videogiochi (*Metal Gear Solid*), nonché campioni che sono suoni concreti registrati dallo stesso produttore (secondo “leggenda”, con il cellulare). Burial campiona il drum'n'bass di Photek (su *Night Bus*, 2006), il trip hop dei Massive Attack (su *Prayer*, 2006) ed è considerato unanimemente il principale ripropositore del suono di El-B, uno dei primissimi produttori dubstep. Si veda *WhoSampled*, (*Tracks sampled by*) Burial, whosampled.com/Burial/.

che egli cerca di non far spegnere (e che ne puntella la produzione, tanto nei paratesti dei titoli e degli artwork, quanto nelle forme dell'enunciazione plastica della sua musica), è di tipo prospettico. Così come la perturbante Muzak da salotto della Ghost Box, il dubstep e la dance di Burial sono una reimmaginazione, una traduzione della tradizione.

Non sono vecchio abbastanza per essere stato a un vero e proprio rave in un capannone o in mezzo a un campo, ma sentivo sempre queste storie su leggendarie serate nei club, sui viaggi in macchina nell'oscurità della notte per andare ai rave nella periferia di Londra. [...] Ma adesso c'è questa tristezza, perché la maggior parte della *club culture* si è commercializzata negli anni '90; spesso è stata strappata via ai ravers e poi è stata loro rivenduta. Ma quella cosa è ancora là fuori; c'è un segnale o una luce. È come se qualcuno stesse ancora tenendo acceso un accendino in un capannone, da qualche parte (Burial cit. in Collin 2009, p. 292).

Quello di Burial non è tanto un discorso *di* musica, quanto un discorso *sulla* musica, una riflessione metalinguistica sul dubstep come ultimo tassello di un'intera tradizione musicale, ovvero l'hardcore continuum e tutta l'elettronica inglese del post-rave: la garage, la downtempo e la dance nelle loro diverse ramificazioni. Il dubstep era già stato interpretato, discorsivizzato come forma squisitamente dialogica, attivatrice di connessioni tra generi, proiezioni su sfondi generici diversi: una musica bastarda (*mongrel music*), nelle parole di Joe Muggs, che "conteneva al proprio interno garage, jungle, house, soul, dub, techno, drum'n'bass, electro e molto altro. Ciò le ha permesso di connettersi viralmente a ciascuno di questi suoni" (Brewster e Broughton 2007, p. 424). Steve Goodman aveva descritto il dubstep come "fantasma della jungle", ovvero fantasma di una delle ultime propaggini della cultura rave, e Simon Reynolds aveva esplicitato il concetto parlando di dubstep come "canto funebre [*requiem*]" o "forma di lutto senza risoluzione" [*without letting go*] (Reynolds 2012, p. 515) per il mondo rave. Il "dubstep" di Burial è allora un discorso su un discorso (il dubstep) già di per sé discorso di discorsi (l'hardcore continuum, la tradizione dell'elettronica dance inglese); è una registrazione di registrazioni, fantasma di fantasmi.

Dopo quanto abbiamo detto, è questo "dubstep" ancora dubstep? Forse un *non ancora dubstep*, sembra suggerire Robert Christgau, se "quindici anni fa, l'avremmo chiamato trip-hop o, stupidamente, illbient"³⁹. O se Christian Zingales (2008) si sente rispondere da Geoff Barrow, produttore e *deus ex machina* dei Portished, a cui ha chiesto cosa pensi del produttore londinese: "[di] Burial ho sentito poco, devo approfondire, è senz'altro di grande interesse, ma non fa cose che aveva già fatto Aphex Twin?". Forse già, nel suo

39. Robertchristgau.com, Burial, bit.ly/19EGTBB. È interessante notare come l'etichetta illbient (*ill ambient*, "ambient malata") sia stata spesso impiegata per descrivere l'album *Tapping the Conversation* di The Bug.

uscire da una logica interna al genere attraverso l'inclusione del genere stesso come materiale di riuso (perché esso stesso ultima propaggine dell'hardcore continuum), un *non più dubstep*; se è un suono che autorizza, come visto, a definire retroattivamente dubstep l'album *Tapping the Conversation* di The Bug e che autorizza il critico musicale Stefano Quario (2010) a dire che "potremmo anche chiamarlo dubstep, volendo", riferendosi agli *ambient drones* e alla *dark ambient* dell'album *Consolamentum* di Richard A Ingram. È questo un dubstep trasfigurato, che si nega alla definizione ristretta della tecnica e apre a una definizione allargata, estetica: atmosferica, estesica, patemica. Con Burial avviene una "violenta istituzione di codice" (cfr. par. 7.1); non di uno nuovo codice *tout court*, ma di un codice nuovo per lo sfondo generico di riferimento, al quale si è sovrapposto fino a sostituirlo: si tratta di una completa risemantizzazione del significato di dubstep, una sua radicale riformulazione che il sistema ha accolto come centrale. Forme che prima di Burial non avrebbero potuto essere discorsivizzate come dubstep, dopo Burial risultano pertinenti, a dispetto di ogni possibile definizione di natura squisitamente formale.

La figura e l'opera del produttore londinese sono molto complesse e affascinanti e un'analisi della "identità sociosemiotica" (Spaziente 2007, pp. 81–99) di Burial nel suo complesso, ovvero della totalità delle pratiche discorsive di cui il musicista è al centro, si situa in una dimensione di tipo "micro" incompatibile con gli obiettivi del presente lavoro, che include il musicista al solo scopo di inserirne la produzione all'interno della filogenesi del genere; mostrando come, nella sua produzione, avvenga un passaggio fondamentale per il dubstep, tanto a livello di storia interna (stilistica), quanto di storia esterna (di ricezione), di innovazione e introduzione del nuovo. Fino all'estate del 2008, di Burial non si conoscevano né il nome, né il volto; e anche quando questi sono stati rivelati, il musicista ha mantenuto un riserbo proverbiale nella gestione della propria produzione discografica e della propria immagine, negandosi, con il passare del tempo, alle interviste e non apparendo mai in pubblico (neppure acusmaticamente, in radio). A scopo puramente orientativo, da ultimo, si suggerisce che un'analisi a grana fine della musica del produttore londinese — a partire da brani-manifesto (fin dalle intitolazioni) quali *South London Boroughs* (2005), *Distant Lights* (2006) e *Unite* (2007), che contengono in nuce tutte le tendenze poi sviluppate nella produzione successiva, fino agli esiti più recenti e maturi degli EP *Truant/Rough Sleeper* (2012) e *Rival Dealer* (2013) e a quelli che per adesso sono gli ultimi pubblicati, contenuti nell'EP *Claustro/State Forest* (2019) — potrebbe essere triplicemente articolabile come: una semiotica della *maschera* e dell'anonimato, una semiotica del *bricolage* (o una mitologia dell'errore) e una semiotica della *luce e dello spazio*.

Meccanismo mitopoietico di lunga tradizione nella storia della musica elettronica popular (si pensi a Residents, Kraftwerk, Aphex Twin, Drexciya,

Underground Resistance, Basic Channel, Daft Punk), basato sulla modalità del voler-non-far-vedere (Landowski 1989, p. 121; Spaziente 2014, pp. 44–46), la maschera, ovvero l'anonimato sostenuto da Burial (che lo ha spesso fatto descrivere come “Banksy della musica”)⁴⁰, costringe l'ascoltatore che cerchi di autenticare il testo a concentrarsi sulla sola dimensione espressiva (dato che quella di Burial non è tecnicamente definibile come musica dubstep e che il musicista nega ogni possibilità di sovrapposizione soddisfacente del simulacro enunciatore con un autore empirico) e a leggere ogni concessione al paramusicale che il musicista propone (i titoli dei brani, le immagini impiegate negli artwork dei dischi, le rare dichiarazioni e interviste) come risorsa preziosa per orientare la propria interpretazione del testo.

È noto come Burial utilizzi un programma amatoriale per la produzione della sua musica, Sound Forge, da più parti giudicato come inadeguato, perché sprovvisto delle *features* tecniche necessarie, alla realizzazione di brani musicali completi e pubblicabili (per esempio, non è possibile quantizzare le tracce, ossia rendere regolari i pattern ritmici). Il bricolage burialiano si è configurato, allora, come una vera estetica, se non una mitologia, dell'errore; Fisher (2013) l'ha definita una “metafisica del crepitio” (*metaphysics of crackle*)⁴¹.

Nei propri brani, Burial instaura un semisimbolismo di ordine temporale, spaziale e materico: assegna alla *distant light* dell'underground elettronico perduto una valorizzazione euforica, resa attraverso la scelta di timbri brillanti e di coordinate topologiche che veicolano un effetto di senso di “vicina lontananza”, e alla dimensione del tempo presente una valorizzazione disforica, resa attraverso la scelta di timbri opachi e di coordinate topologiche che veicolano un effetto di senso di “distante prossimità”. Tale semisimbolismo si trova articolato sia sintagmaticamente (le due dimensioni sono compresenti nello stesso brano; è il caso di *Rough Sleeper*, 2012), sia paradigmaticamente (alcuni brani presentano prevalentemente l'una o l'altra dimensione; *Moth*, prodotto assieme a Four Tet e pubblicato nel 2009 per Text Records, esplora la tenue luce burialiana in chiave deephouse e minimal).

40. Nel 2011 Burial collabora ufficialmente con il gruppo cardine del suono trip hop, i Massive Attack, remixandone due brani, *Four Walls* e *Paradise Circus*. La copertina del 12 pollici che li contiene, pubblicato da Inhale Gold/The Vinyl Factory, presenta uno stencil opera del leader della band, Robert Del Naja/3D, il cui stile non fa che rafforzare il diffuso sospetto che Banksy sia proprio lui.

41. L'errore è stato spesso valorizzato positivamente, in quanto dispositivo euristico, nel corso della storia della popular music, attraverso una ricchissima aneddotica: con riferimento sia a interi modi produttivi (la distorsione della chitarra elettrica), sia a interi generi (il reggae come deformazione, “dislettura” — à la Harold Bloom, 1975 — dell'r'n'b; il suono caratteristico della acid house come elevazione a stilema di un semplice errore di settaggio di una batteria elettronica).

Conclusioni della Parte IV

L'importanza di chiamarlo dubstep

Skrillex: l'anti-Burial

Come Burial, anche Skrillex (Sonny Moore, nato a Los Angeles nel 1988) è un innovatore paradossale del genere, di cui rilegge i caratteri fondanti alla luce di affinità latenti, individuate in elementi simili caratteristici di altri generi. Il suo dubstep non ha nulla di *dub* (non vi sono eco e i bassi sono “unti”, “catramosi” come nella fidget house)⁴² e nulla di *step* (la ritmica non presenta breakbeat e non è sincopata, ma massiccia e quadrata), e appare piuttosto catalogabile, in ottica formalista, come una electro affine al *nu rave*, ivi incluse le venature metal che caratterizzano tale filone (peraltro, Moore ha un passato da musicista emo metal). Eppure, a ben sentire, Skrillex non fa altro che riprendere ed esasperare gli elementi più caratteristici del dubstep classico (quelli della “fase due”): il *drop* e il *wobble*, ma risemantizzandoli, rifunzionalizzandoli.

Un brano come *Naked* di Shackleton (2006, contenuto nell'EP *Soundboy's Nuts Get Ground Up Proper*, su etichetta Skull Disco), definito da Wikipedia un “early bass drop”, esemplifica alla perfezione tale forma musicale (tale musema, affordance). Skrillex riprende questo tratto e lo rilegge alla luce di strutture omologhe presenti in altri generi. Il suo drop è, da questo punto di vista, uno scheumorfismo; non ha più la funzione di dispositivo euforico in un contesto per il resto disforico (e distopicamente connotato), ma semmai di meccanismo euforico in un contesto parimenti euforico che, al di là delle possibili interpretazioni sul livello introversivo, è stato discorsivizzato e valorizzato in senso ludico. Quella di Skrillex è una musica da party. Si confronti il drop di Shackleton con quello di uno dei brani più celebri del produttore losangelino, *Scary Monsters and Nice Sprites* (2010, dall'EP omonimo, su etichetta Big Beat/mau5trap).

Quello di Skrillex, che del *brostep*, il “filone americano” del dubstep, non è l'ideatore (il più accreditato, in tal senso, è Rusko, alias Christopher William Mercer, inglese peraltro), ma il divulgatore massimo, è un dub-

42. La fidget house è l'house music “nervosa” e “fastidiosa” epitomizzata da brani di produttori come Bloody Beetroots e Crookers.

step massimalista e muscolare. Per il successo di massa raggiunto⁴³, per avere riconvertito il dubstep (musica post-rave per antonomasia) in una musica da rave (o da stadio), il produttore è stato accusato da molta critica e da molto pubblico di non fare *real dubstep* (per anni, all’inserimento della stringa “Skrillex is dubstep” l’Autocomplete di Google suggeriva “Skrillex is no dubstep”) e di avere “ammazzato” il genere: Skrillex avrebbe ucciso il dubstep facendo coincidere quello che i discorsi dominanti hanno progressivamente definito come dubstep con un *fake dubstep*, un dubstep inautentico. Come Burial, anche Skrillex si è fatto promotore di uno “slittamento di codice” per il genere. Secondo David Paul Strohecker e Ibalu Dwan (2012), il termine brostep, coniato e impiegato con valore spregiativo, nasce dalla volontà di creare delle partizioni tra bello e buono e brutto e cattivo, bourdieuanamente basate sul gusto di individui e comunità autodefinitisi come *core dubstep enthusiasts* (ovvero, tradizionalisti): il brostep sarebbe il dubstep “ignorante” ascoltato dagli affiliati alle confraternite studentesche (*fraternity brothers, bros*) statunitensi. Chi ascolta e produce brostep, definirà ciò che ascolta e produce come dubstep; chi ascolta altro dubstep, etichetterà come brostep un dubstep “altro” o un “non dubstep”.

È ancora dubstep quello di Skrillex? Kevin Martin/The Bug (2012) risponde di sì, affermando che “lo ha semplicemente reso popolare. La stessa cosa è successa nella jungle, è diventata pop. Gli americani l’hanno fatto esplodere. Gli americani sono sempre pronti a colonizzare. Di base sono solo dei colonialisti musicali. E [Skrillex] sta raschiando il barile, buon per lui. Penso che impoverisca un po’ il suono, ma allo stesso tempo, ciò significa che questo suono *cambierà, si evolverà*” (corsivi miei). Sicuramente, però, è un altro dubstep, un dubstep altro da quello di Burial, e da quello di James Blake (che ha apertamente polemizzato con il brostep sottolineandone il carattere agonistico e machista)⁴⁴.

Se il dubstep di Burial è stato considerato uno dei modelli principali del filone “post”, il dubstep di Skrillex ha generato un’intera serie di forme derivate. Il cosiddetto *Christian dubstep* riprende i tratti caratteristici del brostep, relativamente alla parte strettamente musicale, e impiega liriche — si tratta di una forma cantata — caratterizzate da una esposizione basata su linee melodiche fortemente pronunciate e connotate dalla tematica religiosa, che mira a “rendere gloria a Dio attraverso la musica”⁴⁵. Anche il cosiddetto *dubstyle* deriva dal brostep, in quanto forma di fusion tra elementi caratteristici dell’hardstyle (fusione di elementi hardtechno e hardcore, ovvero una forma di hardcore

43. Se il successo si misura anche dalle interpolazioni di cui vengono fatte oggetto una figura e le sue opere, risulta illuminante la pagina del sito *Know Your Meme* dedicata al dubstep, incentrata su Skrillex e sul suo supposto antagonismo con Burial (bit.ly/1fOT7c4).

44. *The Music Ninja, James Blake on American Brostep*, bit.ly/1venvml.

45. *Noisey, Christian Dubstep Is Kind Of a Big Deal*, bit.ly/3fBwPiU.

techno) e di questa declinazione del dubstep. Il cosiddetto *drumstep*, come la denominazione suggerisce, deriva dalla fusion di elementi drum'n'bass e dubstep, entrambi letti nelle loro declinazioni massimaliste anni Duemila. Il *filthstep* si pone come ulteriore esasperazione dei tratti del brostep.

Drop, Britney e cose pericolose

È interessante registrare come i due produttori assurti a simbolo di due modi radicalmente antipodici di declinare il genere che si cela dietro quest'unica parola si siano a un certo punto, in una sorta di strana eterogenesi dei fini, come cercati a vicenda. Se in *Rival Dealer* (2013), Burial propone, specialmente nella traccia eponima, alcuni dei suoi momenti più affini allo spirito della musica rave di sempre, avvicinando i modi hardcore di Skrillex, è particolarmente evidente l'imitazione-omaggio al crackling sound, alle voci fantasmatiche e *pitchate* (alterate nel *pitch*, l'altezza) e, più in generale, alle atmosfere malinconiche e meditative burialiane (citato anche dal paratesto costituito dall'artwork del disco), che il produttore statunitense ha messo in scena nel brano *Leaving* (dall'EP omonimo; su etichetta OWSLA, sempre 2013). Come a dire che la distanza tra i due artisti è meno siderale di quanto possa apparire a un primo ascolto e che l'impiego del termine ombrello dubstep, che hanno contribuito a risignificare, è pienamente giustificato per entrambi.

A fronte delle altalene di significato individuate dall'oscillazione tra *genrefication* (i suoi sottogeneri derivati) e *risemantizzazione* (le declinazioni burialiane e skrillexiane) al cui centro si pone il termine dubstep, il repertorio di *affordance* ascrivibile a questo macrogenere si configura come bacino di possibilità potenzialmente inesauribili — finché i discorsi non ne sanciscono la saturazione, ovvero finché ne garantiscono l'attivazione — grazie alla ripresa di singoli elementi capaci non solo di individuare nuove sacche interne di pertinenze (*genrefication*), ma di sostituire quasi del tutto le pertinenze originarie (*risemantizzazione* e *sostituzione*). Burial e Skrillex hanno salvato il dubstep dall'anacronimia e dalla dispersione della *genrefication* (ma non dalla sua obsolescenza nei discorsi centrali): dopo di loro, il dubstep è stato largamente identificato con la produzione musicale, antitetica, complementare e dialogica, di entrambi.

Cultura musicale codificata in quella che abbiamo chiamato “fase due” e oggetto di autoriflessione in quella che abbiamo chiamato “fase tre”, il genere dubstep torna, con il successo di massa guadagnato nella “fase quattro”, a essere uno stile. Stavolta, però, non uno stile ibrido perché foriero di una neoformazione di là da venire (“fase uno”) o indice di un'avvenuta personalizzazione e stilizzazione (“fase cinque”), ma uno stile cristallizzato,

schematizzato, applicabile seguendo semplici algoritmi (si veda la proliferazione di tutorial per creare brani dubstep e di applicazioni che consentono di “dubsteppizzare”, in automatico, un brano preesistente). Il dubstep viene abbracciato come moda, spirito del tempo o più semplicemente *newness* della *nowness*, da musicisti come Britney Spears, Rihanna, Madonna, Justin Bieber, Korn, Muse, Wu Tang Clan, Cypress Hill, che nulla hanno a che fare con la cultura in cui il dubstep è nato e a cui rinvia. Nel 2011, la suoneria ufficiale della Nokia, selezionata con le modalità del contest e prodotta dall'italiano Alessandro Sizzi, è proprio un remix del tradizionale tema della compagnia in chiave brostep⁴⁶.

Allo stesso tempo, a fronte di questa cristallizzazione mainstream, si registra come un movimento diasporico, se Skream, uno dei *prime movers* della scena, nonché autore della prima *hit* dubstep, *Midnight Request Line* (2005, Tempa), abbandona il genere, per dedicarsi a produzioni di taglio più squisitamente disco e dance, e Scuba, uno dei migliori stilisti del genere nella seconda metà degli anni Dieci, declina il suo techno-dubstep in senso sempre più squisitamente techno, abbandonando anche fisicamente la scena (si trasferisce a Berlino). Diversamente declinata e discorsivizzata, la forma musicale dubstep cede lentamente il passo nei discorsi centrali sulla musica popular elettronica, dopo la sua esplosione alla fine degli anni Duemila, ad altre forme che, in tal senso, da co-occorrenti, si fanno sostitutive. La *trap*, forma musicale la cui genealogia rinvia a un mondo totalmente altro rispetto a quello del dubstep (il Southern hip hop statunitense), comincia a essere discorsivizzata anche come “forma derivata dal dubstep” (tanto che si dà l’etichetta mediana *trap-step*). Prima di attraversare ulteriori vicende stilistiche e mediatiche che la trasformeranno completamente, a livello internazionale e, con tutta una serie di peculiarità, nel contesto italiano (Marino e Tomatis 2019).

Le vicende della storia stilistica del dubstep, appena riassunte qui nei loro tratti essenziali, mostrano come le trasformazioni del genere siano ricostruibili e spiegabili alla luce dei piccoli, costanti movimenti interni di un processo continuo, nelle cui pieghe germogliano, attraverso la ripresa (è il caso delle fonti “dimenticate” del genere) e la risemantizzazione di elementi specifici (è il caso del drop), quelle che, mutando la scala di osservazione, possono apparire le estrinsecazioni diametralmente opposte di un fenomeno che solo per convenzione sembrerebbe lecito considerare ancora unitario, a partire dalla stessa denominazione impiegata per designarle. Immagini, invece, di uno stesso macrofenomeno che le autorizza tutte, perché sfaccettato e multidimensionale. Sulla base delle proprie pertinenze, ovvero delle proprie competenze e dei propri sistemi di valori, individui e

46. *Nokia Tune dubstep edition*, youtu.be/t-mMMVhruJo.

comunità assegnano a uno stesso set di tratti, di affordance, nomi, posizioni e valorizzazioni differenti, e fanno ricadere sotto una stessa etichetta linguistica tratti, ovvero affordance, diversi. Ribadendo così come il significato dei generi in quanto sistema, non sempre filologico nelle categorizzazioni che propone, non sempre coerente nelle associazioni tra nomi e suoni, non sia indagabile e spiegabile che in una prospettiva pragmatica, cercando di rendere conto delle dinamiche discorsive che lo pongono in essere.

Parimenti, il nuovo musicale, sempre locale e temporaneo, non è mai dato, ma sempre e solo suggerito. La sua necessità, cui ciclicamente musicisti, ascoltatori, comunità si appellano, risiede non in noi ma nel nostro orecchio: non sta tutta nell'oggetto, né tutta nel soggetto, ma semmai nella nostra tensione verso l'opera, nel dialogo incessante dell'interprete con il testo che ha davanti e in cui si immerge⁴⁷.

47. Si vedano a tale proposito le riflessioni di Alessandro Arbo (2008, p. 12). L'idea di un nuovo relazionale è di chiara matrice fenomenologica e si ricollega alla concezione intersoggettiva del senso abbracciata dalla prospettiva sociosemiotica di Eric Landowski.

Conclusioni

Ricapitolando

Ho cercato di delineare i tratti essenziali di una sociosemiotica della comunicazione musicale che agisse in autonomia rispetto al paradigma musicologico, valorizzando altre competenze semiotiche (diverse da quella classicamente intesa come “analisi musicale”), e che fosse capace di rendere conto del funzionamento — e mutamento — di sistemi socioculturali come i generi musicali; una sociosemiotica, cioè, capace di rendere conto della relazione tra forme e sostanze, elementi strutturali e loro vicende storiche, approfondendo la vita dei testi nella loro dimensione discorsiva. Nel delineare un percorso di questo tipo, è apparsa centrale la necessità di tenere conto della dimensione pragmatica, seguendo l’idea che l’accesso al senso non sia uguale dappertutto, sempre e per tutti, ma che a esso sovrintendano le competenze di individui e comunità storicamente situati, ovvero le pertinenze attraverso cui questi e queste riescono a leggere i testi con cui si confrontano.

Ho cercato di mostrare come i generi musicali, entità complesse, multidimensionali e stratificate, a uno stesso tempo oggettuali, linguistiche e sociali, perché discorsive, dialoghino incessantemente — e necessariamente — tra loro per potere assicurare il mantenimento e il rinnovamento del macrosistema musicale, attraverso meccanismi di bilanciamento tra tradizione e innovazione. Ho cercato di descrivere il funzionamento di tali sistemi riformulando il modello delle semiosfere di Lotman: ovvero, seguendo l’idea che testi e generi non siano leggibili come altro che insiemi di caratteristiche, proprietà musicali distintive (musemi, affordance), figure e forme, le quali definiscono le dimensioni stesse del modello. Ciascun testo o insieme di testi si offre come macchina per interpretazioni potenzialmente inesauribili, nell’incontro tra i suoi elementi costitutivi e la competenza di individui e comunità; ovvero, in base al riconoscimento delle pregnanze attraverso cui i soggetti in gioco possono leggerlo, in accordo con i valori che sovrintendono al sistema. I testi vengono generati sulla base di tali pregnanze, tali pertinenze, le quali però non ne esauriscono la totalità delle disponibilità che essi offrono ai propri fruitori, e che si pongono quindi semplicemente come letture consigliate, percorsi interpretativi suggeriti; suggeriti, per esempio, dal nome stesso attribuito a una data musica, come

dimostra la varietà di forme tutte ascritte, in sistemi diversi (e, quindi, anche da soggetti diversi), a uno stesso genere. Da questo punto di vista, i generi *non esistono* se non attraverso le etichette linguistiche che li designano; fuori dai nomi di genere, ossia fuori da una prospettiva etnosemiotica, si entra nel campo dell'incomparabile, della varietà di forme, dell'espressione e del contenuto, in riferimento alle quali una possibile sistematizzazione, tanto in ottica musicologica, quanto (meta)semiotica, è ancora tutta da tentare. E, a ben vedere, giustificare.

Nel sistema dei generi, la novità si dà come: innovazione, riformulazione di tratti già attestati, nuova combinazione di elementi vecchi, frutto dell'incontro tra forme proiettate su sfondi semantici differenti, ovvero frutto dell'impiego eterodosso di elementi interni; e come nuovo, emersione di tratti non attestati, ingresso nel sistema dell'extrasistemico. Per entrare a far parte del sistema, il nuovo deve essere tradotto, ripertinentizzato, riconvertito in elemento sistematizzabile, attraverso la creazione di spazi di pertinenza creati *ad hoc*, di categorie specifiche, esse stesse, primariamente, nuove. Diversamente, il nuovo (estraneo, alieno, mostruoso) non potrà che essere rifiutato dal sistema. L'emersione della novità in seno al sistema può essere diversamente discorsivizzata, ovvero valorizzata e posizionata; potrà essere giudicata più o meno radicale, più o meno esplosiva, porsi come evento che genera un prima e un dopo, e potrà diventare più o meno importante, centralizzandosi sempre di più, attraversando le periferie (della periferia e del centro) fino a giungere al centro (della periferia e del centro del sistema). Una forma, più o meno informata di novità, più o meno centrale, potrà un giorno essere taciuta dai discorsi del sistema ed essere considerata esausta, non più produttiva, archeologica. Parimenti, una forma obsoleta potrà essere ripresentificata dai discorsi del sistema ed essere, stante il carattere sempre locale e temporaneo della novità, matrice e motrice di innovazione; vi potrà essere così una traduzione della tradizione intesa come recupero dell'innovazione.

Si è scelto come caso di studio un genere di musica elettronica popular chiamato dubstep perché particolarmente rappresentativo, nel breve intervallo intercorso tra la sua discorsivizzazione come forma emergente e forma storicizzata, del ciclo di vita dei generi, della loro formazione e delle loro vicissitudini discorsive, e della loro valorizzazione in base all'opposizione vecchio / nuovo. Nato dalla contaminazione tra dub e 2-step, ovvero dalla sovrapposizione di tali sfondi generici, salutato come forma musicale innovativa e progressivamente centralizzato dal sistema, il dubstep è stato valorizzato dai discorsi che lo hanno preso in carico sempre in riferimento al carattere di novità dei suoi mutamenti interni, giudicati talora esplosivi (è il caso di Burial e Skrillex), ma tutti perfettamente leggibili attraverso processi continui di recupero e appropriazione interna dei suoi tratti costitutivi, più o meno archeologicizzati. È il caso del

drop, lo stop & go tipico di questa forma musicale, codificato contestualmente alla grammaticalizzazione del dubstep nella sua fase di affrancamento dalle proprie fonti (di cui si proponeva come variante stilistica, ovvero sottogenere), ripreso dal cosiddetto brostep di Skrillex, in guisa di scheumorfismo; mantenendone cioè il piano dell'espressione, ma piegandone il piano del contenuto a valorizzazioni diverse da quelle originarie (la disforia del dubstep classico vs. l'euforia del brostep skrillexiano).

La novità della proposta musicale di Burial è stata accolta come radicale, svolta epocale nelle vicende stilistiche del genere (e non solo). Eppure egli si presenta come innovatore attraverso il più tradizionale tra i procedimenti possibili di installazione della novità: il recupero dell'innovazione latente in elementi interni al sistema. Lo scarto innovativo di Burial si spiega allora essenzialmente in due modi: nelle modalità di riproposizione di tali materiali archeotestuali e nella loro valorizzazione. La musica di Burial, tecnicamente indefinibile come dubstep, affianca innovazione, intesa come recupero di elementi archeologicizzati (2-step, jungle, trip hop), e nuovo, ovvero introduzione nel sistema di nuove proprietà, nuove categorie (elettroacustica); incastona, anzi, l'innovazione nel nuovo, inquadra gli elementi ripresentificati in una cornice enunciativa (più precisamente, enunciazionale) inedita per lo sfondo generico di riferimento. Burial ha introdotto nel dubstep, tradizionalmente configurato da certi tratti musicali (suono sintetico, funzione dance), tratti caratteristici di altre forme musicali (suono concreto, funzione di ascolto), e facendo di questa stessa modalità di riproposizione dei materiali il fulcro del suo discorso, ovvero tematizzando il recupero delle forme passate, proponendo la propria come una musica che parla di musica, un metadubstep. Nell'uso di quelle che abbiamo definito oggettive irreali, in cui il testo musicale si ripiega su stesso mostrando il proprio meccanismo di funzionamento, ovvero in un continuo salto di livelli dentro/fuori e di frizione tra fonografici diversi (hauntology fenomenologica), Burial ha stabilito una dialettica spaziotemporale in cui si è data una valorizzazione fortemente utopica del passato (in opposizione alla messa in primo piano della valorizzazione distopica del presente tipica del dubstep), riletto come dimensione fantastica, perché non esperita e non recuperabile, reimmaginata, fantasma di un ricordo impossibile (avantpassatismo). Burial ha instaurato un nuovo codice, una nuova convenzione, un nuovo modo di concepire il dubstep; un dubstep che non è tecnicamente dubstep, ma che lo è esteticamente e patemicamente, aprendo a una possibilità di ascrivibilità al genere inedita per un intero mondo di forme musicali.

Il successo, estetico e commerciale, di figure come Skrillex e Burial, la cui musica ha sostituito nei discorsi i precedenti modelli di dubstep, è da ascrivere alle latenze, le possibilità implicite nel genere, cui sono riusciti a dare voce: il drop ha sempre contraddistinto il dubstep, ma non era mai

stato usato come ha fatto Skrillex; il legame con la tradizione del dubstep è sempre stato costitutivo per il genere, ma non era mai stato proposto, e posto al centro del discorso, come ha fatto Burial.

Appunti per la semiotica musicale che sarà

La musica si presenta generalmente come ciò che i semiologi definiscono un testo sincretico, ossia la risultante della stratificazione, frizione e reciproca risemantizzazione di tipi e livelli di significato diversi, veicolati da materie o modalità di natura differente: in una canzone avremo un testo verbale (le liriche) che viene cantato, da una parte, e la componente propriamente musicale/strumentale, dall'altra. È certamente possibile identificare un nocciolo di significato strutturale (immanente, endosemantico, introversivo, tutto interno alla musica, al livello delle sue forme sonore), ma è altrettanto importante tenere conto dell'insieme di significati socioculturali che diversi soggetti e diverse comunità hanno assegnato e assegnano nel tempo a una stessa musica, calandola nel dominio discorsivo e, quindi, nella Storia.

Le opere musicali vivono tanto una dimensione di cogenza, di codicità (si pensi alle regole imposte, per così dire, in entrata e in uscita, dalle gabbie dei generi musicali; ma si pensi anche ai confini poetici definiti dagli strumenti compositivi, a partire dalle diverse forme di notazione, fino ad arrivare ai software contemporanei), quanto di idiolettalità (per cui ha senso considerare ogni musica come, almeno in potenza, dotata di regole, tratti stilistici ecc. suoi propri). La musica vive di connotazioni, di significati "secondi" che le si imprinono storicamente e socioculturalmente addosso (si pensi alla teoria degli affetti, ai cliché della musica da film ecc.), ma costruisce il proprio senso anche solo nel suo dispiegarsi all'ascolto, nel suo svolgersi, istruendo il proprio ascoltatore processualmente attraverso un complesso gioco di tensioni, aspettative, ripetizioni, variazioni e risoluzioni. Nella sua ricchezza di livelli e possibili vie d'accesso ai propri significati, la musica offre tante e diverse ergonomie di senso a cui appigliarsi, tante e diverse disponibilità all'interpretazione, il cui possibile riconoscimento si fonda sui vari tipi e gradi di competenza posseduti dai suoi possibili ascoltatori.

Una teoria semiotica della musica oggi non può che dare come presupposto un modello della conoscenza e della coscienza sonora e musicale — come perfettamente intuito da Roland Barthes — radicate nel corpo, tirando così un filo rosso che lega, a decenni di distanza, la fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty e gli approcci postcognitivisti alla percezione racchiusi sotto il termine ombrello di teorie delle mente estesa*.

* Come a dire: dal disco incantato al disco *incarnato*. Quest'ultimo aspetto si trova appena

Le proposte fin qui avanzate sono improntate a un bricolage tra prospettive concorrenti. Diverse sì, ma non inconciliabili, perché tutte animate dallo stesso principio, solo esercitato su livelli di pertinenza differenti: riuscire a descrivere — e a monte concepire — semioticamente il funzionamento della musica. Questo bricolage ha provato a fare ciò, senza che ciò andasse a scapito delle forme e delle strutture della musica, né delle sostanze e delle vicende in cui, discorsivamente, essa si articola. Le proposte avanzate — i tratti elementari di una sociosemiotica della comunicazione musicale, di una sociosemiotica dei generi musicali — sono coscienzosamente provvisorie e come tali perfettibili: andranno ulteriormente approfondite, dettagliate, chiarite, semplificate, corrette, messe alla prova.

Si spera però che le suture del bricolage, qui giocoforza ancora evidenti (e doloranti), possano prima o poi, a seguito degli opportuni rimaneggiamenti, non essere più colte dallo sguardo del semiologo e non impediscano, quindi, a questa serie di scommesse euristiche di riuscire prima o poi a dire, *more semiotico*, qualcosa di sensato sulla musica. E, grazie alla musica, sulla stessa semiotica. Un po' come accade ai dischi rotti, che siamo comunque in grado di suonare e della cui musica godere.

accennato, tangenzialmente, in alcune parti del volume. Ma intendendo congedarmi con alcuni spunti reputati fertili per una semiotica della musica in grande parte ancora tutta da fare, mi è sembrato importante inserirlo in questa sede, più che per chiudere, per *aprire*.

Postfazione

UGO VOLLI*

Gabriele Marino si misura con questo libro sulla *vexata quaestio* della semiotica della musica, certamente uno degli ambiti più problematici del campo semiotico, sulle cui proposte non si è mai raggiunto un consenso generale né da parte della comunità scientifica semiotica, né soprattutto da parte di quella musicologica. Ma è certamente anche uno di quei temi che sono stati continuamente riproposti. Il fatto è che pensare alla musica sotto le categorie della significazione è una sfida estrema e per questo affascinante, tanto per i semiotici quanto per i musicologi che vogliono uscire dalla pura dimensione storico-filologica.

È chiaro che la musica è un'arte, o ancor più generalmente una pratica (di ascolto, di scrittura, di esecuzione, di "creazione") universalmente diffusa nelle società umane, parte necessaria di processi che vanno dalla religione alle cerimonie sociali, dall'insegnamento alla magia, dal divertimento alla "cultura"; e che essa appare sempre portatrice non solo di piacere ma di senso e di capacità di modellizzazione sociale a coloro che a vario titolo vi sono coinvolti. Ma è altrettanto chiaro che questo senso che essa sarebbe capace di costruire è molto eterogeneo, difficilmente definibile, certamente non riducibile in generale alle categorie standard dei vari paradigmi semiotici; un caso esemplare del paradosso di Agostino di Ippona: quando percepisco questo senso so benissimo di che cosa si tratta, ma quando mi chiedono di spiegarlo non ci riesco.

Non è certamente possibile cavarsela invocando una semiotica "selvaggia", sostenendo per esempio che in ogni musica vi siano sempre "segni" dotati di "significati" (e cioè secondo Saussure "concetti") o magari di "oggetti" (nel senso peirceano). È altrettanto difficile pensare secondo le categorie di Greimas a "percorsi generativi", "débrayages" che distinguerebbero "enunciazioni" ed "enunciati", magari frutto di "attorializzazione, temporalizzazione e spazializzazione", per non parlare di "strutture narrative", "attanti", "ruoli tematici" ecc. Beninteso, è chiaro che talvolta alcune o tutte queste categorie si possono applicare. Vi sono generi come i poemi sinfonici, in cui il carattere semantico e spesso anche esplicitamente narrativo è stabilito in partenza; altre musiche lavorano sul conflitto di attanti fino

* Professore onorario (già Professore ordinario), Università degli Studi di Torino.

a una dimensione quasi narrativa (per esempio nella forma sonata classica di certi quartetti, con temi contrastanti — quasi attanti — esposti da voci diverse — quasi attori —); altre ancora mirano esplicitamente alla spazializzazione (come molti lavori di Brian Eno, per fare solo un esempio), puntano all'attorializzazione (come certe arie d'opera) o alla costruzione di percorsi passionali. Ma è chiaro che in moltissimi altri casi queste funzioni semiotiche non vi sono, anche in musiche certamente ricche di senso, continuamente rieseguite e molto amate, e che in genere è difficile ritrovali assieme, come ci si aspetta in ogni testo letterario o filmico. Si può certamente cercare di forzare il senso dei concetti semiotici per adattarli a questa situazione, e spesso questa operazione è stata fatta per esempio ridefinendo il significato in termini quasi sintattici o molto generici. Ma questi tentativi hanno suscitato altrettanti dubbi e scetticismi.

Nel tentativo di ripensare alla semiotica della musica, Gabriele Marino ha dalla sua parte, rispetto a predecessori come Nattiez, Tarasti, Marconi e Stefani e altri ancora, alcuni vantaggi importanti. Il primo fra essi è il fatto che i metodi semiotici si sono raffinati negli ultimi decenni, spostando non solo il sapere disciplinare della semiotica generale, ma il suo campo d'azione e soprattutto le sue domande. L'idea di partire dall'ovvio parallelo fra musica e lingue naturali per costruire di qui una sintassi e una semantica del "linguaggio musicale" ha mostrato da tempo grandi difficoltà di approfondimento; se non altro per il fatto che la sintassi è già da secoli ben definita dai teorici musicali (almeno per quella musica che si confà alla tradizione colta occidentale) e che la sua semantica, comunque la si voglia definire, risulta problematica. Gli sviluppi degli ultimi tre o quattro decenni della storia della semiotica offrono parecchi strumenti per uscire dal paragone col linguaggio e quindi dal saussurismo stretto, ma anche da una semiotica della classificazione dei segni in stile peirceano e da quella ortodossia greimasiana centrata solo sulla narrazione e sul percorso generativo del senso. Non solo si sono sviluppati strumenti nuovi che rendono più duttili i metodi "ortodossi": si pensi in ambito greimasiano alla teoria delle passioni, alla sociosemiotica, alla dimensione tensiva; o in ambito peirceano all'integrazione coi problemi e i metodi delle scienze cognitive esplorata da Eco e al suo interesse verso l'innovazione semiotica o ancora all'apporto culturologico della scuola di Lotman. Ma soprattutto si è sviluppata nei fatti (non ancora in teoria) una integrazione metodologica degli strumenti semiotici, se vogliamo un *bricolage* metodologico o un fertile eclettismo che supera gli steccati e i dogmatismi delle scuole e mescola non solo i concetti ma le domande semiotiche. Marino fa uso brillante di questa libertà per evadere dalle trappole metodologiche in cui spesso erano cadute le semiotiche della musica del passato, in primo luogo quella definitoria: qual è l'unità di significazione musicale? Che cos'è il significato dei testi musicali?

L'altro aspetto che ha aperto strade nuove alle semiotica della musica, su cui Marino si incammina con sicurezza, è il cambiamento tecnologico e sociale, in particolare su due punti specifici: la (ri)producibilità tecnica dell'opera musicale e la divisione della musica in generi indipendenti e ben definiti, almeno nella competenza collettiva. Il primo tema non sembra una novità. L'invenzione del fonografo è dell'ultimo quarto dell'Ottocento e la sua affermazione sociale avviene nei primi decenni del Novecento, sia come fenomeno sociale autonomo (vale la pena di ricordare la pagina della *Montagna incantata* di Mann dedicata alla novità del "concerto fonografico" nel sanatorio dove si svolge il romanzo), sia come piatto forte del flusso radiofonico e poi come commento sonoro alle immagini filmiche. Ma si poteva pensare e a lungo si è pensato che si trattasse solo di dispositivi tecnici di sostituzione, che non modificassero la definizione del fatto musicale e del suo senso, che non andassero dunque interrogati semioticamente; e in effetti a lungo musicologia e semiotica della musica hanno parlato poco di questo tema, anche quando vinili e cassette invadevano progressivamente l'audiosfera del Novecento, emarginando la musica "dal vivo" a una specie di riserva sempre più ristretta di autentica "aura". Ma l'effetto-Benjamin ha prevalso anche in questo campo. Oggi il digitale obbliga chiunque si occupi di musica a una riflessione molto più matura, gli richiede di uscire dall'opposizione tradizionale fra fenomeno sonoro (momento sincrono di esecuzione e percezione) e spartito (scrittura fortemente grammaticalizzata) per prendere in considerazione l'importanza costitutiva dell'intervento della registrazione/manipolazione elettronica dei suoni nelle diverse fasi in cui essa interviene. Nell'epoca postmediale, tutta la musica è chiaramente mediatizzata. Il libro di Marino è importante anche per la sua capacità di integrare questo ambito molto tecnico e in continuo divenire nella semiotica della musica.

Altrettanto importante è la teoria dei generi che vi troviamo sviluppata, frutto di una lunga e appassionata ricerca sul campo. La rinascita semiotica degli anni Sessanta del secolo scorso si sviluppò soprattutto nel progetto ("applicato" direbbe Eco) di individuare e smontare i meccanismi di funzionamento dei vari generi comunicativi. La semiotica generale all'inizio era solo una cornice metodologica, una terminologia, qualche intuizione tratta dal confronto con linguistica, retorica, ingegneria della comunicazione. Quel che contava era il lavoro sui vari generi. Basta scorrere la collezione delle fertillissime prime annate di "Communications" per vederlo con tutta evidenza: senza dividersi sulla teoria generale, come si farà a partire dagli anni Settanta, si discute appassionatamente della semiotica della narrazione e quella del visivo, quella del cinema e della pubblicità, dei fumetti e della poesia. In questi numeri monografici si nota un'evidente volontà di abbattere i confini fra alta e bassa cultura (il progetto che da noi fu soprattutto di

Dorfles e poi di Eco), ma anche il tentativo di riformulare semioticamente la tematica sociologica dei media, rileggendoli come generi. Da questo punto di vista anche tutta la musica e perfino tutto il campo dell'udibile può apparire come l'ambito di un genere, ma lo sono anche i tipi ideali da essa generati e socialmente codificati ("alti" come le fughe e "bassi" come la disco).

Il limite del discorso fondativo della semiotica dei generi, che portò abbastanza rapidamente alla sua crisi e poi, a partire dagli anni Ottanta, al suo abbandono quasi generale e alla sostituzione con analisi di singoli testi, era costituito dal metodo caratteristico che puntava per ogni genere a identificare i suoi "codici" o "linguaggi" al livello della manifestazione espressiva: il "linguaggio" del cinema e il "codice" della pubblicità, ma anche la "semantica" della musica, visto che la sua sintassi era ben nota. Marino in questo libro propone che la persistenza dei generi non consista in meccanismi particolari di accoppiamento fra significanti e significati (giacché questi sono i codici), ma piuttosto nell'insediamento sociale intertestuale di certi meccanismi di produzione musicale, cioè in quell'ambito che ci siamo abituati a chiamare "sociosemiotica". E questa è una mossa giusta, che permette un programma di ricerca interessante perché non tautologico (com'è in fondo la domanda sui codici).

Il tema sociosemiotico, sviluppato in questo modo, è molto promettente. Perché, articolato in maniera conseguente, permette di evadere dal difetto principale di molte semiotiche della musica esposte finora, il loro — potremmo dire — semanticismo. Cerco di spiegare meglio questa osservazione. La semiotica spesso si è differenziata dalle filosofie del linguaggio e della comunicazione ingenua ma dominanti, a partire da Odgen e Richards per arrivare alla *koiné* analitica, criticando il loro "referenzialismo". Non è vero, abbiamo spesso ripetuto, che segni e testi puntino in generale a identificare singoli oggetti o referenti. Possono arrivarci per via indiretta, spesso a fatica, utilizzando apparati testuali complessi, ma per lo più il loro significato è più vasto e appartiene alla sfera concettuale. La maggior parte delle affermazioni etiche o estetiche, per fare un esempio ovvio, non riguarda alcun referente specifico, anche se con Meinong si ammettono fra gli oggetti pure quelli inesistenti. "Giustizia", "bellezza", "armonia", "melodia" ecc. sono termini che funzionano secondo una logica tipicamente concettuale e non estensionale.

Ma la semiotica ha spesso accettato l'idea che il valore principale, se non esclusivo, di segni e testi stesse nel loro "significato", cioè ha privilegiato proprio la funzione che nella notissima terminologia di Saussure si chiama "referenziale" (anche se può benissimo applicarsi a un riferimento concettuale). Questo è il semanticismo. La sociosemiotica ci mostra continuamente che segni e testi sono usati in altri modi, che con Austin

possiamo chiamare genericamente “perlocutivi”: per esprimere emozioni, per definire l’enunciatore o autore, per indurre l’ascoltatore, lettore o spettatore ad avere certe reazioni pratiche o emotive, per mettere in evidenza la struttura stessa del testo, per sedurre, negoziare, colpire, emozionare, per far pensare, commuovere o anche far ballare, per produrre differenze di gruppo, per farsi riconoscere. Non è affatto detto che il primo funzionamento della comunicazione sia quello “denotativo” o “semanticista”, e che come pensava Roland Barthes con qualche ingenuità (o forse piuttosto con qualche asperità ideologica), le altre funzioni del testo siano connotazioni più o meno parassite, magari pericolosamente adulatorie. La musica ne è la dimostrazione palese: è ovvio che questo livello pragmatico degli effetti di senso è il più importante. E nella musica è proprio l’analisi sociosemiotica dei generi a mostrarci con la massima chiarezza questo gioco degli effetti di senso: non semantici ma certamente semiotici. Una teoria generale di questo tipi di effetti manca ancora, ma anche per aver indicato questa direzione il libro di Marino è prezioso e ci permette di guardare alla semiotica della musica non solo come un “problema aperto” ma come una possibile fonte di ispirazione teorica.

Bibliografia

- ADORNO T. W. (1949) *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959.
- (1954) “Invecchiamento della musica moderna”, in Id, *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1959, pp. 155–186.
- (1962) *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971.
- AGAWU V. K. (1991) *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, Princeton NJ.
- (2001) “The Challenge of Semiotics”, in N. Cook e M. Everist (a cura di), *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford e New York, pp. 138–160.
- AGOSTINI R. (2002) “Chimere. Note su alcune musiche (im)popolari contemporanee”, in F. D’Amato (a cura di), *Sound Tracks. Tracce, scenari e convergenze negli studi musicali*, Meltemi, Roma, pp. 97–125.
- (2008) “Shakira dembow. Fare dischi pop, di successo”, in R. Dalmonte e F. Spampinato (a cura di), *Il Nuovo in musica. Estetiche, tecnologie, linguaggi*, LIM, Lucca, pp. 213–222.
- ALA N., FABBRI F., FIORI U., GHEZZI E. (1985) *La musica che si consuma*, Unicopli, Milano.
- ALTMAN R. (1984) *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, in “Cinema Journal” 23, 3, pp. 6–18.
- (1999) *Film/Genre*, British Film Institute, Londra.
- ARBO A. (2008) “Il nuovo nel discorso sulla musica nel Novecento”, in R. Dalmonte e F. Spampinato (a cura di), *Il Nuovo in musica. Estetiche, tecnologie, linguaggi*, LIM, Lucca, pp. 3–18.
- BACHTIN M. (1952–1953) *Speech Genres, and Other Late Essays*, a cura di C. Emerson e M. Holquist, University of Texas Press, Austin 1986.
- (1975) *The Dialogic Imagination. Four essays*, a cura di M. Holquist, University of Texas Press, Austin 1981.
- BADIOU A. (1988) *L’Être et l’Événement*, Éditions du Seuil, Parigi.
- BAGNI P. (1997) *Genere*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze).
- BARBIERI D. (2004) *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Bompiani, Milano.
- (2020) *Testo e Processo. Pratica di analisi e teoria di una semiotica processuale*, Esculapio, Bologna.

- BARTEZZAGHI S. (2013) *Il falò delle novità. La creatività al tempo dei cellulari intelligenti*, UTET, Torino.
- BARTHES R. (1972) *Le grain de la voix*, in "Musique en jeu" 9, pp. 57–63.
- (1975) "Rasch", in J. Kristeva, J.-A. Miller e N. Ruwet (a cura di), *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Éditions du Seuil, Parigi, pp. 218–228.
- (1978) *Leçon (Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France)*, Éditions du Seuil, Parigi.
- BASSO P. (2004) *Protonarratività e lettura figurativa dell'enunciazione plastica*, in "Versus" 88–89, pp. 163–189.
- (2007) "Pattern emotivi e narrazione dell'esperienza: per una semiotica del destino", in G. Marrone, N. Dusi e G. Lo Feudo G. (a cura di), *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Meltemi, Roma, pp. 145–158.
- BATESON G. (1958) *Naven*, seconda edizione, Stanford University Press, Stanford CA.
- (1972) *Steps to an Ecology of Mind*, Chandler, San Francisco.
- BAUDRILLARD J. (1968) *Le Système des objets*, Gallimard, Parigi.
- BENDER C. (2010) *Ghost Box Records*, zine.madelegend.com, 17 ottobre, bit.ly/2YRRiKd.
- BERIO L. (2006) *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Einaudi, Torino.
- BERNARDELLI A., GRILLO E. (2014) "La semiologia musicale", in Id., *Semiotica. Storia, contesti e metodi*, Carocci, Roma, p. 104.
- BERRUTO G. (2011) "Registri, generi, stili: alcune considerazioni su categorie mal definite", in M. Cerruti, E. Corino e C. Onesti (a cura di), *Formale e informale. La variazione di registro nella comunicazione elettronica*, Carocci, Roma, pp. 15–33.
- BERTETTI P. (2013) "Soggetti, sguardi, schermi. Le diverse soggettività nella semiotica del cinema", in D. Mangano e B. Terracciano (a cura di), *Il senso delle soggettività: Ricerche semiotiche. Atti congresso AISS 2012 ("E/C" monografico 15–16)*, Roma, Nuova Cultura, pp. 153–157.
- BETTETINI G. (1984) *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e audiovisiva*, Bompiani, Milano.
- BETTETINI G., FUMAGALLI A. (1998) *Quel che resta dei media. Idee per un'etica della comunicazione*, Franco Angeli, Milano.
- BLANCHOT M. (1959) *Le livre à venir*, Gallimard, Parigi.
- BLOCH E. (1923) *Lo spirito dell'utopia*, La Nuova Italia, Firenze 1980.
- (1959) *Il principio speranza*, Garzanti, Milano 2005.
- BLOOM H. (1975) *A Map of Misreading*, Oxford University Press, New York.
- BOLTER J. D., GRUSIN R. (1999) *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge MA.

- BONINI T. (2014) *Hipster*, Doppiozero, Milano.
- BORGES J. L. (1939) *La biblioteca total*, in "Sur" 59, pp. 13–16.
- (1941) "La biblioteca de Babel", in Id., *El jardín de senderos que se bifurcan*, Editorial Sur, Buenos Aires, pp. 85–95.
- (1942) "L'idioma analitico di John Wilkins", in Id., *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano 1973, pp. 102–105.
- BORTHWICK S., MOY R. (2004) *Popular Music Genres*, Edinburgh University Press, Edinburgo.
- BOULEZ P. (1952) *Schoenberg est mort*, in "The Score" 6, pp. 18–22.
- BOURRIAND N. (2009) *Alternmodern Manifesto: Postmodernism is Dead*, tate.org.uk, bit.ly/2SWIUVY (recuperato via Internet Archive).
- BRACKETT D. (2002) "(In search of) musical meaning: genres, categories and crossover", in D. Hesmondhalgh e K. Negus (a cura di), *Popular Music Studies*, Arnold, Londra, pp. 65–83.
- (2016) *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*, University of California Press, Oakland CAL.
- BRADFORD ROBINSON J. (1993) *Gli scritti sul jazz di Theodor W. Adorno. Riflessioni sulla ricezioni del jazz in Germania durante la Repubblica di Weimar*, in "Musica/Realtà" 41, pp. 35–67.
- BRADLEY L. (2013) *Decoding Dubstep: A Rhetorical Investigation of Dubstep's Development from the Late 1990s to the Early 2010s*, Florida State University, Honors Theses, bit.ly/3fHAZpA (recuperato via Internet Archive).
- BRANDI C. (1974) *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino.
- BRATUS A. (2014) *Il reale e il riprodotto*, seminario dottorale 2013–2014, Facoltà di Musicologia di Pavia e Cremona, bit.ly/1D6zs5J.
- BRATUS A., LUTZU M. (a cura di) (2014) "Analysis Beyond Notation in XX and XXI Century Music", introduzione al panel presentato presso *EuroMAC 2014 Leuven, 8th European Music Analysis Conference*, Università Cattolica di Leuven, 17–21 settembre (poi pubblicato in "El oïdo pensante" 4, 1, 2016, pp. 62–69).
- BREWSTER B., BROUGHTON F. (1999) *Last Night a DJ Saved my Life: The History of the Disc Jockey*, Headline Book Publishing, Londra.
- (2007), *Last Night a DJ Saved my Life: The History of the Disc Jockey. New edition*, Grove Press, New York.
- BRIDDA E., MARINO G., PIFFERI S. (2011) *Back for Entertainment: Gang of Four*, senti-reascoltare.com, 15 gennaio, bit.ly/3cs76aA.
- CALABRESE O. (2009) *Giovanni Nencioni e lo sviluppo della semiotica in Italia*, omarcalabrese.net/?p=212 (pagina offline).
- CALABRESE O., MUCCI E. (1975) "Semiotica della musica" in Id., (*Guida a*) *La semiotica*, Sansoni, Firenze, pp. 134–138.

- CALEFATO P. (2006) *Che nome sei? Nomi, marchi, tag, nick, etichette e altri segni*, Meltemi, Roma.
- CALEFATO P., MARRONE G., RUTELLI R. (a cura di) (2007) *Mutazioni sonore. Sociosemiotica delle pratiche musicali*, ("E/C" serie speciale 1), Nuova Cultura, Roma.
- CALIANDRO C. (2012) *Citazione*, doppiozero.com, 31 gennaio bit.ly/2WmY9Kf.
- CÁMARA DE LANDA E. (2014) "Beyond the Staff: 'Alternative' Systems in the Graphical Representation of Organized Sound", comunicazione presentata presso EuroMAC 2014 Leuven, 8th European Music Analysis Conference, Università Cattolica di Leuven, 17–21 settembre (poi pubblicato in "El oïdo pensante" 4, 1, 2016, pp. 70–96).
- CASSETTI F. (1983) *A tu per tu. Il film e il suo spettatore* (Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni 123–124, aprile–maggio, serie F, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica), Università di Urbino, Urbino.
- (1986) *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano.
- (1998) *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis IN.
- CASTELLANA M. (1986) "Musicale (sémiotique)", in A. J. Greimas e J. Courtés (a cura di), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, II. Compléments, débats, propositions*, Hachette, Parigi, pp. 147–148.
- CERIANI G. (2007) *Hot spots e sfere di cristallo. Semiotica della tendenza e ricerca strategica*, Franco Angeli, Milano.
- CHAN S. (2002) *Dread Garage/Dub Steppas. Overseas profile: interview with Zed Bias and Steve Goodman*, in "Cyclic Defrost" 2, dicembre, pp. 26–27, bit.ly/2YTykTG (recuperato via Internet Archive).
- CHANDLER D. (2000) *An Introduction to Genre Theory*, Second edition, [aber.ac.uk, bit.ly/2WOSxXW](http://aber.ac.uk/bit.ly/2WOSxXW) (recuperato via Internet Archive).
- CHARLTON K. (1994) *Rock Music Styles*, Brown & Benchmark, Madison WI.
- CHION M. (1991) *L'art des sons fixés. Ou La musique concrètement*, Metamkine, Fontaine.
- CHOMSKY M. (2014) *Noam Chomsky: "Quello che siamo e facciamo è soltanto linguaggio"*, intervista raccolta da F. Capitoni, in "La Repubblica", 18 gennaio 2014, bit.ly/2AravZc.
- CODELUPPI V. (2014) "Lo scenario vintage contemporaneo", in I. Pezzini e L. Spaziantie (a cura di), *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, ETS, Pisa, pp. 161–174.
- COKER W. (1972) *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*, The Free Press, New York.
- COLLIN M. (1997) *Altered State: the Story of Ecstasy Culture and Acid House*, Serpent's Tail, Londra.

- (2009) *Altered State: the Story of Ecstasy Culture and Acid House*, nuova edizione aggiornata, Serpent's Tail, Londra.
- CONKLIN H. (1962) "Ethnobotanical Problems in the Comparative Study of Folk Taxonomy", in AA VV, *Proceedings of the Ninth Pacific Science Congress of the Pacific Science Association*, Held at Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand, November 18th to December 9th, 1957, Voll. 1-4, pp. 299-301.
- COPE D. (1991) *Computers and Musical Style*, A-R Editions, Madison WI.
- CORTI M. (1972) *I generi letterari in prospettiva semiologica*, in "Strumenti critici" 17, pp. 1-18.
- (1976) "Generi letterari e codificazioni", in Id., *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, pp. 151-181.
- COSTA M. (1999) *Estetica dei media*, Castelvechi, Roma.
- CUMMING N. (2000) *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Indiana University Press, Bloomington IN.
- CRIMP D. (1977) *Pictures*, Artists Space, New York.
- CROCE B. (1909) *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, terza edizione riveduta, Giuseppe Laterza & Figli, Bari.
- CULLER J. (1981) *Semiotics of Tourism*, in "The American Journal of Semiotics" 1, 1/2, pp. 127-140.
- DALMONTE R., SPAMPINATO F. (a cura di) (2008) *Il Nuovo in musica. Estetiche, tecnologie, linguaggi*, LIM, Lucca.
- DAWES C. (2006) *Imploding Musical Genre*, MA thesis, Open Access Dissertations and Theses, bit.ly/2mDT92S.
- DE ANGELIS V. (2000) *Arte e linguaggio nell'era elettronica*, Bruno Mondadori, Milano.
- DE CERTEAU M. (1980) *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*, Gallimard, Parigi.
- DE MUTIIS E. (2008a) "Che cos'è la postmodernità musicale?", comunicazione presentata presso *Secondo seminario del dottorato di ricerca in Storia e analisi delle culture musicali*, Sapienza Università di Roma, 14-15 febbraio, dass.uniroma1.it, disponibile alla pagina bit.ly/2WMIIR2.
- (2008b) "Il postmoderno in musica e in musicologia: risorse metodologiche e derive ermeneutiche", comunicazione presentata presso *Sesto incontro di studio di "Analitica"*, Rimini, Istituto Musicale Pareggiato G. Lettimi, 9-11 ottobre, disponibile alla pagina bit.ly/35OnCPL.
- DE WARREN N. (2009) *Husserl and the Promise of Time. Subjectivity in Transcendental Phenomenology*, Cambridge University Press, Cambridge UK.
- DELEUZE G. (1983) *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Les Éditions de Minuit, Parigi.

- DELEUZE G., GUATTARI F. (1980) *Mille Plateaux. Capitalisme et schizofrénie*, Editions de Minuit, Parigi (trad. it. parziale in *Rizoma–Millepiani Sez. 1*, Castelveccchi, Roma 1997).
- DELLI PAOLI G. (2016) *Dubstep. Burial e altre alchimie sonore*, Crac Edizioni, Falconara Marittima (Ancona).
- DERRIDA J. (1993) *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Éditions Galilée, Parigi.
- DERY M. (1994) "Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose", in Id. (a cura di), *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Duke University Press, Durham NC, pp. 179–222.
- DESCOLA P. (2005) *Diversité des natures, diversité des cultures*, Bayard, Parigi.
- DIAMOND G. (2010) *September 2010 update*, in "OED–Oxford English Dictionary", 16 settembre, bit.ly/1juHEUI (pagina offline).
- DICK P. K. (1959) *Time out of Joint*, J. B. Lippincott & Co., Filadelfia PA.
- DOTTO S. (2019) *Voci d'archivio. Fonografia e culture dell'ascolto nell'Italia tra le due guerre*, Meltemi, Milano.
- DRUMMOND J. (2007) *Historical Dictionary of Husserl's Philosophy*, Scarecrow Press, New York.
- DUSI N., SPAZIANTE L. (a cura di) (2006) *Remix–remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma.
- DUSI N., FABBRI P. (2000) *Due parole sul trasporre/sulla traduzione intersemiotica*, in "Versus" 85–86–87, pp. 271–284.
- DUTTON D. (2003) "Authenticity in Art", in J. Levinson (a cura di), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, New York, disponibile alla pagina denisdutton.com/authenticity.htm.
- ECHARD W. (1999) *Musical Semiotics in the 1990s: The state of the art*, in "The Semiotic Review of Books" 10, 3, pp. 6–9.
- ECO U. (1962) *Opera aperta*, Bompiani, Milano.
- (1964) *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano.
- (1974) *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- (1979) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- (1983) *Postille a Il nome della rosa*, in "Alfabeta" 49; poi in appendice a ogni successiva edizione di U. Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, pp. 507–533.
- (1984) *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- (1990) *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- (1997) *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano (edizione digitale).

- (2004) *Combinatoria della creatività*, comunicazione presentata presso la Nobel Foundation, Firenze, 15 settembre, disponibile alla pagina bit.ly/17xSWD6.
- (2009) *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano.
- (a cura di) (1973) *L'industria della nostalgia*, numero speciale de "L'Espresso/Colore" 18, 6 maggio.
- (a cura di) (1978) *Semiotica testuale: mondi possibili e narratività*, numero monografico di "Versus" 19–20.
- EDLUND J. (2004) *The Virtues of the Musifier*, interamus.com, bit.ly/1mawkKr (pagina offline).
- EISENBERG E. (1987) *The Recording Angel: Explorations in Phonography*, McGraw–Hill, New York.
- ESHUN K. (1998) *More Brilliant than the Sun. Adventures in Sonic Fiction*, Quartet Books, Londra.
- EUGENI R. (2002) *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Vita e Pensiero, Milano.
- (2010) *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma.
- (2011) *La semiotica contemporanea*, ruggeroeugeni.com, bit.ly/1Don2EL.
- (2014) *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*, nuova edizione, Università cattolica, Milano.
- (2015) *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, Editrice La Scuola, Brescia.
- FABBRI F. (1981) *I generi musicali. Una questione da riaprire*, in "Musica/Realtà" 4, pp. 43–66.
- (1982) "A Theory of Musical Genres: Two Applications", in D. Horn e P. Tagg (a cura di), *Popular Music Perspectives* (Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981), International Association for the Study of Popular Music, Göteborg e Exeter, pp. 52–81.
- (2002a) *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, seconda edizione, Arcana, Roma [ed. or. Feltrinelli, Milano 1996].
- (2002b) "Appunti sui generi: da Aristotele a Yahoo!", in F. D'Amato (a cura di), *Sound Tracks. Tracce, scenari e convergenze negli studi musicali*, Meltemi, Roma, pp. 89–96.
- (2008a) *Around the Clock. Una storia della popular music*, UTET, Torino.
- (2008b) *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, terza edizione, Il Saggiatore, Milano.
- (2012a) *Genre theories and their applications in the historical and analytical study of popular music: a commentary on my publications*, dissertazione dottorale, Università di Huddersfield, disponibile alla pagina bit.ly/1A4Duru.

- (2012b) “How Genres are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes”, in S. Hawkins (a cura di), *Critical Musicological Reflections. Essays in Honour of Derek B. Scott*, Ashgate, Aldershot, pp. 179–191.
- (2014) *Suoni e segni. Un resoconto*, in “Musica/Realtà” 103, pp. 159–177.
- (2015) “Sui nomi delle musiche”, in I. Bonomi e V. Coletti (a cura di), *L’italiano della musica nel mondo*, Accademia della Crusca, Firenze/GoWare, pp. 168–177.
- FABBRI P. (1998) “Come Deleuze ci fa segno. Da Hjelmslev a Peirce”, in S. Vaccaro (a cura di), *Il secolo deleuziano*, Mimesis, Milano, disponibile alla pagina paolofabbri.it/deleuze.
- (2005) *L’improvvisazione Jazz: conversazione e racconto*, disponibile alla pagina paolofabbri.it/jazz.
- FELD S. (1994) “From Schizophonia to Schismogenesis”, in C. Keil e S. Feld (a cura di), *Music Grooves*, The University of Chicago Press, Chicago, pp. 257–289.
- FELTRIN L. [LORENZO FE] (2010) *Londra Zero Zero. Strade bastarde, musica bastarda*, Agenzia X, Milano.
- FERRARO G. (1999) *La pubblicità nell’era di Internet*, Meltemi, Roma.
- (2007) “Raccontare la perdita del senso. Per un’analisi della musica dei King Crimson”, in P. Calefato, G. Marrone e R. Rutelli (a cura di), *Mutazioni sonore. Sociosemiotica delle pratiche musicali*, (“E/C” serie speciale 1), Nuova Cultura, Roma, pp. 21–29.
- (2012) *Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione “neoclassica”*, Aracne, Roma.
- (2019) *Semiotica 3.0. 50 idee chiave per un rilancio della scienza della significazione*, Aracne, Roma.
- FISHER M. [K-PUNK] (2005) *Unhomesickness*, k-punk.abstractdynamics.org, 21 settembre, bit.ly/QdtyJP.
- (2006a) *Hauntology Now*, k-punk.abstractdynamics.org, 17 gennaio, bit.ly/1BbCMfb.
- (2006b) *Phonograph Blues*, k-punk.abstractdynamics.org, 19 ottobre, bit.ly/1j5Lqoc.
- FISHER M. (2013) *The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology*, in “Dancecult” 5, 2, pp. 42–55, bit.ly/ipczmDc.
- FLATLEY J. L. (2012) *Beyond lies the wub: A history of dubstep. The strange trip of the wobble bass*, in “The Verge”, 28 agosto, bit.ly/35SH4KZ.
- FLOCH J.-M. (1985) *Petit Mythologies de l’œil et l’esprit. Pour une sémiotique plastique*, Hadès-Benjamins, Parigi–Amsterdam.
- (1986) “Semi-simbolico”, in A. J. Greimas e J. Courtés (a cura di), *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano

- 2007, pp. 311–313.
- FONTANILLE J. (1994) *Des simulacres de l'énonciation à la praxis énonciative*, in "Semiotica" 99, 1–2, pp. 185–197.
- (2004) *Soma & Séma: Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, Parigi (trad. it. *Figure del corpo: per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi 2004).
- (2015) *Formes de vie*, Presses universitaires de Liège, Liegi.
- FONTANILLE J., ZILBERBERG C. (1998) *Tension et signification*, Mardaga, Liegi.
- FORCEVILLE C. (2001) Recensione a R. Altman, *Film/Genre*, 1999, in "Journal of Pragmatics" 33, 11, pp. 1787–90.
- FORTUNATI V. (2008) *Nostalgia, identità e senso del tempo*, in "Revista de Culturas y Literaturas Comparadas" 2, pp. 23–38.
- FOUCAULT M. (1966) *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Parigi (trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967).
- FRIEDMAN T. (1993) *Milli Vanilli and the scapegoating of the inauthentic*, in "Bad Subjects" 9, bit.ly/2WoHfee (recuperato via Internet Archive).
- FRITH S. (1996) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge MA.
- FROW J. (1991) *Tourism and the Semiotics of Nostalgia*, in "October" 57, pp. 123–51.
- FRYE N. (1957) *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton.
- FUBINI E. (1987) "Ultime tendenze del pensiero musicale contemporaneo", in Id., *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, nuova edizione ampliata, Einaudi, Torino, pp. 370–385.
- FUKUYAMA F. (1989) *The End of History?*, in "The National Interest", Summer issue, pp. 3–18.
- GALLI L. (2006) *Dubstep virus: Burial e Kode9*, in "Blow Up" 101, ottobre (manoscritto digitale fornito da L. Galli).
- GALLO P. (2014) *Michael Jackson Hologram Rocks Billboard Music Awards: Watch & Go Behind the Scenes*, in "Billboard", 18 maggio, bit.ly/2yLGkLJ.
- GALOFARO F. (2004) *Sullo spazio in musica*, in "Ocula" 5, bit.ly/3dwPirT.
- GASPERONI G., MARCONI L., SANTORO M. (2004) *La musica e gli adolescenti: pratiche, gusti, educazione*, EDT, Torino.
- GECEVIČIŪTĖ A. (2016) *A plastic approach to musical meaning: An analysis of The Barbarian by Emerson, Lake & Palmer*, in "Actes Sémiotiques" 2016, 119, unilim.fr/actes-semiotiques/5584.
- GENETTE G. (1972) *Figures III. Discours du récit*, Éditions du Seuil, Parigi.
- (1979) *Introduction à l'architexte*, Éditions du Seuil, Parigi.

- (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Parigi.
- GENETTE G., TODOROV T. (a cura di) (1986) *Théorie des genres*, Éditions du Seuil, Parigi.
- GIBSON J. J. (1979) *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston.
- GOITRE R., SERITTI E. (1980) *Canti per giocare*, Suvini Zerboni, Milano.
- GOODMAN N. (1976) *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, revised edition, Hackett Publishing, Indianapolis IN [ed. or. Bobbs-Merrill, Indianapolis IN 1968].
- GOODMAN S. (2009) *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, MIT Press, Cambridge MA.
- GRABÓCZ M. (2009) *Musique, narrativité, signification*, L'Harmattan, Parigi.
- GREIMAS A. J. (1975) *L'Énonciation (une posture épistémologique)*, in "Significação" 2, pp. 9–25.
- (1976) *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Éditions du Seuil, Parigi.
- (1984) *Sémiotique figurative e sémiotique plastique*, in "Actes Sémiotiques. Documents" VI, 60, pp. 5–24.
- (1986) *De la nostalgie. Etude de sémantique lexical*, in "Actes Sémiotique. Bulletin" 39, pp. 5–11.
- (1987) *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Parigi (trad. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo 1988).
- GREIMAS A. J., CASTELLANA M., MALULI CESAR M. (2017) *Inédit 3 (1986): Le sens et la musique. Propos recueillis par Marcello Castellana (1986)*, in "Semiotica" 2017, 214, pp. 41–50.
- GREIMAS A. J., COURTÉS J. (a cura di) (1979) *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Bruno Mondadori, Milano 2007) [include integrazioni tratte dal secondo volume pubblicato nel 1986].
- GRIFFITHS P. (2002) "Finalità ed effetti della critica", in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica Einaudi*, vol. 2, *Il sapere musicale*, Einaudi, Torino, pp. 997–1010.
- GRIGNAFFINI G. (2004) *I generi televisivi*, Carocci, Roma.
- GRUBBS D. (2014) *Records Ruin the Landscape: John Cage, the Sixties, and Sound Recording*, Duke University Press, Durham NC.
- GYE L. (2002) *Half Lives*, halflives.adc.rmit.edu.au, 17 settembre, bit.ly/1DrYlHr (recuperato via Internet Archive).
- HAMM C. (1994) *Genre, Performance and Ideology in the Early Songs of Irving Berlin*, in "Popular Music" 13, 2, pp. 143–150.

- HARPER A. (2009a) *Hauntology: The Past Inside The Present*, rougesfoam.blogspot.com, 27 ottobre, bit.ly/3fEghqn.
- (2009b) *The Premature Burial: Burial the Pallbearer vs Burial the Innovator*, rougesfoam.blogspot.com, 3 dicembre, bit.ly/3fyntfT.
- (2011) *Infinite Music. Imagining the Next Millennium of Human Music-Making*, Zero Books, Londra.
- HATTEN R. S. (2004) *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington IN.
- HEBDIGE D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style*, Routledge, Londra.
- HIGGINS D. (1966) "Synesthesia and Intersenses: Intermedia", in Id., *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbon-dale IL 1984.
- HIRSCH E. D., JR. (1967) "The concept of genre", in Id., *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven e Londra, pp. 68–126 (trad. it. "Il concetto di genere", in *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1973, pp. 77–134).
- HOBBSAWM E. J., RANGER T. (a cura di) (1983) *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge UK.
- HOLT F. (2003) *Genre Formation in Popular Music*, in "Musik & Forskning" 28, pp. 77–96.
- (2007) *Genre in Popular Music*, University of Chicago Press, Chicago e Londra.
- HUTCHINS E. (1995) *Cognition in the Wild*, MIT Press, Cambridge MA.
- JACOVIELLO S. (2009) "Pene d'amor trovate. Monteverdi, quattro stanze e quattro note per cantar d'amore", in M. P. Pozzato e L. Spaziant (a cura di), *Parole nell'aria. Sincretismi fra musica e altri linguaggi*, ETS, Pisa, pp. 583–406.
- (2012) *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiosi del discorso musicale*, Mimesis, Milano–Udine.
- (2018) "Il suono e il corpo: la semiologia dell'ascolto di Roland Barthes", in R. Barthes e R. Havas, *Ascolto*, Luca Sossella, Bologna [ed. or. 1976], pp. 7–66.
- JAKOBSON R. (1959) "On Linguistic Aspects of Translation", in R. A. Brower (a cura di), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge MA, pp. 232–239.
- JAMESON F. (1989) "Nostalgia for the Present", in Id., *Postmodernism. Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham NC 1991, pp. 279–96.
- (1991) *Postmodernism. Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham NC.
- JAMESON F. (2005) *Archaeologies Of The Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, Londra e New York.

- JANKÉLÉVITCH V. (1961) *La Musique et l'Inéffable*, Armand Colin, Parigi (trad. it. *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano 1998).
- JENKINS H. (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York.
- JENKINS P. (2010) *Dubstep Basics. An Introduction To Dubstep Production*, soundon-sound.com, luglio, bit.ly/JSWSmg.
- KALLBERG J. (1988) *The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor*, in "19th-Century Music" 11, 3, pp. 238–261.
- KASSABIAN A. (2013) *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, University of California Press, Oakland CAL.
- KESSOUS A., ROUX E. (2008) *A Semiotic Analysis of Nostalgia as a Connection to the Past*, in "Qualitative Market Research" 11, 2, pp. 192–212.
- KIRBY A. (2006) *The Death of Postmodernism and Beyond*, in "Philosophy Now" 58, philosophynow.org, bit.ly/1uV7SW1.
- KIVY P. (1995) *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, New York.
- KRAMER L. (2002) *Musical Meaning: Toward a Critical History*, University of California Press, Berkeley CAL.
- KRISTEVA J. (1967) *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, in "Critique" 239, pp. 438–465.
- LA FAUCI N., MIRTO I. M. (2003) *Fare. Elementi di sintassi*, ETS, Pisa.
- LACASSE S. (2000a) *Listen to My Voice: The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*, tesi di dottorato, Institute of Popular Music, Università di Liverpool, mus.ulaval.ca/lacasse/texts/THESIS.pdf (pagina offline).
- (2000b) *Une introduction à la transphonographie*, in "Volume! La revue des musiques populaires" 7, 2, pp. 31–57, journals.openedition.org/volume/692.
- (2005) "Persona, Emotions and Technology: The Phonographic Staging of the Popular Music Voice", comunicazione presentata presso la conferenza *Art of Record Production* 2005, disponibile alla pagina bit.ly/35Op4l2 (recuperato via Internet Archive).
- LAING D. (1969) *The Sound of Our Time*, Sheed & Ward, Londra.
- LAKOFF G. (1987) *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*, University of Chicago Press, Chicago.
- LAMERE P. (2008) *Social Tagging and Music Information Retrieval*, in "Journal of New Music Research" 37, 2, pp. 101–114.
- LANCIONI T. (2009) *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Mondadori Università, Milano.

- LANCIONI T., MARSCIANI F. (2007) "La pratica come testo: per una etnosemiotica del mondo quotidiano", in G. Marrone, N. Dusi e G. Lo Feudo (a cura di), *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Meltemi, Roma, pp. 59–69.
- LANDOW G. P. (1992) *Hypertext. The convergence of contemporary critical theory and technology*, Johns Hopkins University Press, Baltimora.
- LANDOWSKI E. (1986) "Sociosemiotica", in A. J. Greimas e J. Courtés (a cura di), *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 330–333.
- (1989) *La société réfléchie. Essai de socio-sémiotique*, Éditions du Seuil, Parigi (trad. it. *La società riflessa. Saggi di sociosemiotica*, Meltemi, Roma 2003).
- LATOUR B. (1996) *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Synthélabo groupe/Le Plessis–Robinson, Parigi.
- LENA J. C. (2012) *Banding Together. How Communities Create Genres in Popular Music*, Princeton University Press, Princeton.
- LEONE M. (2009) Prefazione, in "Lexia" 3–4, pp. II–27.
- (2012) "Dinamiche dell'innovazione culturale: patrimonio e matrimonio", comunicazione presentata presso *Smart Heritage Symposium*, Circolo dei Lettori, Torino, 5 giugno, disponibile alla pagina bit.ly/1BaPuLa.
- (2013) *The Dancing Cop: Semiotics and Innovation*, in "Southern Semiotic Review" 1–2, pp. 43–49.
- (2014) *Longing for the past: a semiotic reading of the role of nostalgia in present-day consumption trends*, in "Social Semiotics" 25, 1, 2015, pp. 1–15, bit.ly/2Lq56DH.
- (2015) "The Semiotics of Innovation", in P. P. Trifonas (a cura di), *International Handbook of Semiotics*, Springer, Dordrecht pp. 377–388.
- LESURE F. (1984) "Introduzione", in G. Cogeval G. e F. Lesure (a cura di), *Debussy e il simbolismo*, Fratelli Palombi, Roma, pp. 25–40.
- LÉVI-STRAUSS C. (1962) *La pensée sauvage*, Plon, Parigi.
- LIDOV D. (2004) *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*, Indiana University Press, Bloomington IN.
- LOMUTO M., PONZIO A. (1997) *Semiotica della musica. Introduzione al linguaggio musicale*, Graphis, Bari (manoscritto digitale fornito da M. Lomuto).
- LOTMAN J. M. (1971) "La cultura e il suo insegnamento come caratteristica tipologica", in J. M. Lotman e B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975, pp. 69–81.
- (1984) *On the Semiosphere*, in "Sign Systems Studies" 33, 1, 2005, pp. 205–229, disponibile alla pagina bit.ly/2WJeLL3 (recuperato via Internet Archive).
- (1985) *La semiosfera*, Marsilio, Venezia.

- (1990) *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, Tauris, New York 2001.
- (1992) *Culture and Explosion*, Mouton de Gruyter, Berlino 2009.
- (1994) *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Marsilio, Venezia.
- LYOTARD J.-F. (1979) *La conditione postmoderne. Rapport sur le savoir*, Minuit, Parigi.
- MACHIN D. (2011) *Discourses of Music*, semioticon.com, bit.ly/3dBoyqq.
- MANETTI G. (2008) *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Mondadori Università, Milano [ed. or. 1998].
- MARCONI L. (2001) *Musica Espressione Emozione*, CLUEB, Bologna.
- (2006) *TRESPASSER or PasserBy? Per un'analisi semiotica del Progressive Rock*, in "Trans. Revista transcultural de música" 10, bit.ly/177NW40.
- (2007) "Enunciazioni e azioni nella canzone e nel videoclip", P. Calefato, G. Marrone e R. Rutelli (a cura di), *Mutazioni sonore. Sociosemiotica delle pratiche musicali*, ("E/C" serie speciale 1), Nuova Cultura, Roma, pp. 105–113.
- (2012) *It don't mean a thing: sulla relazione tra la musica e la semiotica*, in "E/C" online (ec-aiss.it).
- (2014) Recensione a S. Jacoviello, *La rivincita di Orfeo*, 2012, in "Analitica" 7, bit.ly/35Lv8uI (recuperato via Internet Archive).
- MARCONI L., STEFANI G. (a cura di) (1987) *Il senso in musica. Antologia di semiotica musicale*, CLUEB, Bologna.
- MARIN L. (1994) *De la représentation*, Gallimard-Seuil, Parigi.
- MARINO G. (2011) *Britney canta Manson e altri capolavori. Recensioni e dischi (im)possibili nel giornalismo rock*, Crac Edizioni, Falconara Marittima (Ancona).
- (2013) Recensione al disco Daft Punk, *Random Access Memories*, 2013, senti-reascoltare.com, 12 maggio, bit.ly/2WZDviV.
- (2014a) *Trompe-l'oreille. Note sulla musica che inganna*, in "Lexia" 17–18, pp. 365–406.
- (2014b) *L'estasi dell'influenza: John Zorn e la transtestualità come paradigma*, in "Estetica. Rivista di studi e ricerche" 1/2014, pp. 141–160.
- (2017) "The (un)masked bard: Burial's denied profile and the memory of English underground music", in L. Brooks, M. Donnelly e R. Mills (a cura di), *Mad Dogs and Englishness: Popular Music and English Identities*, Bloomsbury Academic, Londra, pp. 174–192.
- MARINO G., PAVESE E. (a cura di) (2018) *Cosa resterà degli anni '80?*, numero monografico di "Vox Popular" 2/1–2, bit.ly/3dB3X8x.
- MARINO G., TOMATIS J. (2019) *Non sono stato me stesso mai: rappresentazione, autenticità e racconto del sé nelle digital identities dei trap boys italiani*, in "La Valle dell'Eden" 35, pp. 93–102.

- MARRONE G. (1998) *Eстетica del telegiornale*, Meltemi, Roma.
- (2001) *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.
- (2007) *Il discorso di marca*, Laterza, Roma-Bari.
- (2010) *L'invenzione del testo*, Laterza, Roma-Bari.
- (2013) "Livelli di senso: dal gustoso al saporito", in P. Leonardi e C. Paolucci (a cura di), *Senso e sensibile. Prospettive tra estetica e filosofia del linguaggio* ("E/C" serie speciale 17), Nuova Cultura, Roma, pp. 128-136.
- (2014) "Nostalgia del futuro", in Id., *Gastromania*, Bompiani, Milano, pp. 60-70.
- MARTIN K. (2012) *Web extra: The Bug full interview. Kevin Martin on his new album and why Skrillex hasn't killed dubstep*, intervista raccolta da A. Barlow, in "TimeOut Shanghai", 30 marzo, bit.ly/2xU7qQv.
- MARTINEZ J. L. (1997) *Semiosis in Hindustani Music*, International Semiotics Institute, Imatra (Finland).
- MARTUSCIELLO E. (2000) "Lumpy Gravy è un dispositivo di superficie", in G. Salvatore (a cura di), *Frank Zappa domani. Sussidiario per le scuole meno elementari*, Castelveccchi, Roma, pp. 229-238.
- MARX W. (2008) Recensione a F. Holt, *Genre in Popular Music*, 2007, in "Journal of the Society for Musicology in Ireland" 4, 9, pp. 27-34.
- MASELLI G. (1972) *Il Cercadischi. Guida alla formazione di una discoteca dal medioevo ai nostri giorni*, Mondadori, Milano.
- MATTIOLI V. (2015) *Appunti per una discografia accelerazionista*, prismomag.com, 13 aprile, bit.ly/2xR9R6b.
- MATURANA H. R., VARELA F. J. (1980) *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, D. Reidel Publishing Co., Dordrecht.
- MAURIZI M. (2011) *L'utopico e il mostruoso. Romero, Herzog, Dick, Nagai, Zappa*, Lulu Press, Raleigh NC.
- MELANDRI E. (1980) *I generi letterari e la loro origine*, in "Lingua e stile" XV, 3, pp. 391-431; rist. Id., *I generi letterari e la loro origine*, Quodlibet, Macerata 2014.
- METZ C. (1972) *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Parigi (trad. it. *La significazione nel cinema. Semiotica dell'immagine, semiotica del film*, Bompiani, Milano 1975).
- (1987) *L'énonciation impersonnelle ou Le site du film*, in "Vertigo" 1, pp. 13-34.
- (1991) *L'énonciation impersonnelle ou Le site du film*, Klincksieck, Parigi (trad. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995).
- MEYER L. B. (1956) *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago.

- MIDDLETON R. (1990) *Studying Popular Music*, Open University Press, Philadelphia (trad. it. *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 2001).
- (2006) *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*, Routledge, Londra e New York.
- MIGLIORINI B. (1960) *Storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze.
- (1963), "I prefissoidi (il tipo 'aeromobile, radiodiffusione')", in Id., *Saggi sulla lingua del Novecento*, Sansoni, Firenze, pp. 9–60 [ed. or. *Il tipo "radiodiffusione" nell'italiano contemporaneo*, in "Archivio glottologico italiano" 27, 1935, pp. 13–39)].
- MONELLE R. (1992) *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwoord Academic Publishers, Newark NJ.
- MONTECCHI G. (1998) *Una storia della musica: artisti e pubblico in Occidente dal Medioevo ai giorni nostri. Volume 1, dal canto cristiano alla fine del XIX secolo*, Rizzoli-BUR, Milano.
- MOORE A. F. (2001) *Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre*, in "Music & Letters" 82, 3, pp. 432–442.
- (2002) *Authenticity as Authentication*, in "Popular Music" 21, 2, pp. 209–223.
- MOORE A. F., DOCKWRAY R. (2010) *Configuring the Soundbox 1965–1972*, in "Popular Music" 29, 2, pp. 181–197.
- MORLEY P. (2003) *Words & Music. A History of Pop in the Shape of a City*, Bloomsbury, Londra (trad. it. *Metapop. Storia del pop dal big bang a Kylie Minogue*, Isbn, Milano 2005).
- NATTIEZ J.-J. (1975b) *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Éditions, Parigi.
- (1987a) *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Einaudi, Torino.
- (1987b) *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois éditeur, Parigi (trad. it. *Musicologia generale e semiologia*, EDT, Torino 1988).
- (1988) "Réflexions sur le développement de la sémiologie musicale", in Id., *De la sémiologie à la musique*, Université de Montréal, Montréal, pp. 189–234 (trad. it. "Riflessioni sullo sviluppo della semiologia musicale", in *Dalla semiologia alla musica*, Sellerio, Palermo 1990, pp. 186–231).
- (a cura di) (1971) *Sémiologie de la musique*, numero monografico di "Musique en jeu" 5.
- (a cura di) (1975a) *De la sémiologie à la sémantique musicales*, numero monografico di "Musique en jeu" 17.
- NATTIEZ J.-J., PAIONI P., STEFANI G. (a cura di) (1975) *Actes du 1^{er} Congres International de Semiotique musicale* (Beograd 17–21 octobre 1973), Centro di Iniziativa Culturale, Pesaro.
- NEGUS K. (1999) *Music Genres and Corporate Cultures*, Routledge, New York.

- NENCIONI G. (1989) *Idealismo e realismo nella scienza del linguaggio*, ristampa della prima edizione 1946, Scuola Normale Superiore, Pisa.
- NORTH M. (2013) *Novelty: A History of the New*, Chicago University Press, Chicago.
- NÖTH W. (1995) "Music", in Id. *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington IN, pp. 429–434.
- ODIN R. (2000) *De la Fiction*, De Boeck Supérieur, Bruxelles.
- OJALA J. (2009) *Space in musical semiotics. An Abductive Theory of the Musical Composition Process*, International Semiotics Institute, Semiotic Society of Finland, Imatra.
- PAGET D., ROSCOE J. (2006) *Giving voice. Performance and authenticity in the documentary musical*, in "Jump Cut: a Review of Contemporary Media", bit.ly/19f9gJJ.
- PAGNINI M. (1974) *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Il Mulino, Bologna.
- PANOSETTI D. (2014) "Piccola fenomenologia per un'estetica vintage", in I. Pezzini e L. Spaziantè (a cura di), *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, ETS, Pisa, pp. 175–88.
- PANOSETTI D., POZZATO M. P. (a cura di) (2013) *Passione vintage. Il gusto per il passato nei consumi, nei film e nelle serie televisive*, Carocci, Roma.
- PAOLUCCI C. (2020) *Persona. Semiotica dell'enunciazione e filosofia della soggettività*, Bompiani, Milano.
- PEIGNOT J. (1960) *De la musique concrète à l'acousmatique*, in "Esprit" 28, pp. III–123.
- PENMAN I. (1995) *Black Secret Tricknology*, in "The Wire" 133, marzo, pp. 36–40.
- PEREC G. (1985) *Penser/Classer*, Hachette, Parigi.
- PERSELLO M. (2003) *Il Glam. Analisi sociosemiotica di una sottocultura giovanile*, marsciani.net, disponibile alla pagina bit.ly/3fBNxyz (link diretto al download del file).
- PETERS I. (2009) *Folksonomies. Indexing and Retrieval in Web 2.0*, Walter de Gruyter, Berlino.
- PETERSON R. A. (2013) *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, Chicago University Press, Chicago.
- PETRILLI S. (2006) "Fenomenologia dell'erotico", in A. Ponzio, P. Calefato e S. Pettrilli (a cura di), *Con Roland Barthes: alle sorgenti del senso*, Meltemi, Roma, pp. 459–475.
- PEVERINI P. (2004) *Il videoclip. Strategie e figure di una forma breve*, Meltemi, Roma.
- PEZZINI I., SEDDA F. (2004) "Semiosfera", in M. Cometa (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, pp. 368–379.
- PIANA G. (2005) "Prospettiva semiologica e filosofia empiristica dell'esperienza", in Id., *Filosofia della musica*, Angelo Guerini e Associati, Milano, pp. 14–21 [ed.

or. 1991].

PIKE K. L. (1954) *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*, Vol. 1, Summer Institute of Linguistics, Glendale CAL.

PLASTINO G. (a cura di) (2016) *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Il Saggiatore, Milano.

PORENA B. (1975) *Musica/Società. Inquisizioni musicali II*, Einaudi, Torino.

POUSSEUR H. (a cura di) (1976) *La musica elettronica*, Feltrinelli, Milano.

PONZIO A., CALEFATO P., PETRILLI S. (a cura di) (2006) *Con Roland Barthes alle sorgenti del senso*, Meltemi, Roma.

POZZATO M. P., SPAZIANTE L. (a cura di) (2009) *Parole nell'aria. Sincretismi fra musica e altri linguaggi*, ETS, Pisa.

QUARIO S. (2010) Recensione di Richard A. Ingram, *Consolamentum*, 2010, in "Blow Up" 146-147, luglio-agosto, p. 133.

RAHN J. (1983) *A Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms*, University of Toronto Press, Toronto.

RASTIER F. (1989) *Sens et textualité*, Hachette, Parigi.

——— (2001) *Arts et sciences du texte*, PUF, Parigi (trad. it. *Arti e scienze del testo. Per una semiotica delle culture*, Meltemi, Roma 2003).

——— (2006) *Doxa e semantica nel corpus*, in "Semiotiche" 5-6, pp. 17-34.

——— (2007) "Semantica interpretativa. Dalle forme semantiche alla testualità", in C. Paolucci C. (a cura di), *Studi di semiotica interpretativa*, Bompiani, Milano, pp. 203-286.

REGGIANI M. [REG MASTICE] (2020) *I 150 migliori dischi inesistenti della storia del rock*, Arcana, Roma.

REYNOLDS S. (1998) *Energy Flash. A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, London, Pan Macmillan, Londra.

——— (1999) *Adult Hardcore*, in "The Wire" 182, aprile, pp. 54-58.

——— (2006) *Haunted Audio, a/k/a Society of the Spectral: Ghost Box, Mordant Music and Hauntology*, in "The Wire" 273, novembre, pp. 26-33.

——— (2009) *The Hardcore Continuum, or, (a)Theory and Its Discontents*, energyflashbysimonreynolds.blogspot.com, 27 febbraio, bit.ly/3bjM3pr

——— (2010) *The History of Our World: The Hardcore Continuum Debate*, in "Dancecult" 1-2, bit.ly/3fE2sbG.

——— (2011a) *Non con uno schianto ma con l'ennesimo box set: Retromania*, intervista raccolta da G. Marino, sentireascoltare.com, 12 settembre, bit.ly/2SUdHTj.

——— (2011b) *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past*, Faber & Faber, Londra.

- (2012) *Energy Flash: a Journey through Rave Music and Dance Culture. A Generation Ecstasy Extended Remix for the Twenty-First Century*, Soft Skull, Berkeley CAL.
- (2017) *Why Burial's Untrue Is the Most Important Electronic Album of the Century So Far*, in "Pitchfork", 26 ottobre, bit.ly/3buAQT7.
- RUTELLI R. (2009) "L'enunciazione vocalizzata nel sincretismo canoro: corpo, linguaggi, modelli", in M. P. Pozzato e L. Spaziantè (a cura di), *Parole nell'aria. Sincretismi fra musica e altri linguaggi*, ETS, Pisa, pp. 139–156.
- RUWET N. (1966) *Méthodes d'analyse en musicologie*, in "Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap" 20, 1/4, pp. 65–90.
- (1972) *Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, Parigi (trad. it. *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino 1983).
- SADIE S., TYRELL J., MACY L. (a cura di) (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second edition*, MacMillan Publishers, Londra / GroveMusic Online (edizione digitale).
- SAUSSURE F. de (1916) *Corso di linguistica generale*, a cura di T. de Mauro, Laterza, Roma–Bari 1963.
- SCALISE S. (1983) *Morfologia lessicale*, Clesp, Padova.
- SCHAEFFER P. (1966) *Traité des objets musicaux*, Éditions du Seuil, Parigi.
- SCHAFER R. M. (1969) *The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher*, Associated Music Publishers Inc., Scarborough–Ontario / Berandol Music Limited, New York.
- SCHÖNBERG A. (1912) "The Relationship to the Text", in Id., *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, a cura di L. Stein, Faber & Faber, Londra 1984, pp. 141–145.
- SEDDA F. (2006) "Introduzione: Imperfette traduzioni", in Lotman J., *Tesi per una semiotica delle culture*, Meltemi, Roma, pp. 7–68.
- (2012) *Imperfette traduzioni. Semiopolitica delle culture*, Nuova Cultura, Roma.
- SEGRE C. (1979) "Generi", in AAVV, *Enciclopedia Einaudi* Vol. VI, Einaudi, Torino, pp. 564–585; rist. in Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, pp. 234–263.
- SEXTON J. (2012) *Weird Britain in Exile: Ghost Box, Hauntology, and Alternative Heritage*, in "Popular Music and Society" 35, 4, pp. 561–84.
- SHUKER R. (2005) *Popular Music. The Key Concepts*, seconda edizione, Routledge, Londra e New York.
- SIBILLA G. (2003) *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano.
- SMITH N. (2012) *Squeezing the Lemon: Led Zeppelin & the 10 Most Shocking Rock and Roll Reunions*, in "Houston Press", 14 settembre, bit.ly/2LiQbvd.

- SORCE KELLER M. (2012a) *Generi musicali*, marcellosorcekeller.com, bit.ly/1h2B5R8.
- (2012b), *How very “musical” is the “extra-musical”*, marcellosorcekeller.com, bit.ly/1eZsP84.
- SORDO M., CELMA O., BLECH M., GUAUS E. (2008) “The Quest for Musical Genres: Do the Experts and the Wisdom of Crowds Agree?”, comunicazione presentata presso 9th *International Conference on Music Information Retrieval*, Philadelphia, 14 settembre, disponibile alla pagina bit.ly/1fKNkAI.
- SORDO, M., GOUYON F., SARMENTO L., CELMA Ò., SERRA X. (2013) *Inferring Semantic Facets of a Music Folksonomy with Wikipedia*, in “*Journal of New Music Research*” 42, 4, pp. 346–363.
- SPAZIANTE L. (2005) “Vedere suoni: musica e psichedelica”, in G. Marrone (a cura di), *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*, Meltemi, Roma, pp. 21–42.
- (2007) *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma.
- (2009) “Come dire cose senza parole: figuratività sonora e sound design, tra musica e cinema”, in M. P. Pozzato e L. Spaziante (a cura di), *Parole nell’aria. Sincretismi fra musica e altri linguaggi*, ETS, Pisa, pp. 285–295.
- (2010) *Dai beat alla generazione dell’iPod. Le culture musicali giovanili*, Carocci, Roma.
- (2013) “Effetti di soggettività dal testo audiovisivo: sonoro, visivo e mondi interiori in Drive”, in M. Leone e I. Pezzini (a cura di), *Semiotica delle soggettività. Per Omar*, Aracne, Roma, pp. 193–208.
- (2014) *Ma i Daft Punk sognano pecore elettriche? Cortocircuiti del pop tra passato, segreto e realtà*, in “*Philomusica on-line*” 13, 2, pp. 43–54, bit.ly/2YV8A9w.
- (2016) *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Bruno Mondadori, Milano.
- STEFANI G. (1973) *La ripetizione in Bach: i preludi ‘ad arpeggio’ del Clavicembalo* (Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni 22, marzo, serie E, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica), Università di Urbino, Urbino.
- (1974) *Progetto semiotico di una musicologia sistematica*, in “*International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*” 5, 2, pp. 277–289.
- (1976) *Introduzione alla semiotica della musica*, Sellerio, Palermo.
- (1982) *La competenza musicale*, CLUEB, Bologna.
- (1985a) *Capire la musica*, Bompiani, Milano.
- (1985b) *Il senso in musica: malocchio disciplinare e percorsi traversi*, in “*Rivista Italiana di Musicologia*” 20, 2, pp. 376–395.
- (2009) “Introduzione” [Profilo autobiografico], in D. Martinelli e F. Spampinato (a cura di) *La coscienza di Gino: esperienza musicale e arte di vivere. Saggi in onore di Gino Stefani*, Umweb, Helsinki, pp. 9–24.

- STEFANI G., MARCONI L. (1991) "Semiotica e musica", in M. Bonfantini e A. Martone (a cura di) *Specchi del senso. Le semiotiche speciali*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 153–165.
- STELFOX D., HOST V., GOODMAN S. (2002) *Feel the power: It's Dubstep!/Dubstep: Burning down the 2-step garage*, in "XLR8R" 60, luglio–agosto, pp. 32–39.
- STRANIERO M., JONA E., LIBEROVICI S., DE MARIA G. (1964) *Le canzoni della cattiva coscienza. La musica leggera in Italia*, Bompiani, Milano.
- STRANO C. (a cura di) (1998) *(Europe–U.S.A and the Epoch of) Unimplosive Art*, Grafiche Renna, Palermo.
- STROHECKER D. P., DWAN I. (2012) *The Popularization of Dubstep*, in "The Society Pages", 21 gennaio, bit.ly/3bkyIEI.
- STUBBS D. (2009) *Fear of Music. Why People Get Rothko But Don't Get Stockhausen*, Zero Books, Londra.
- SULKUNEN P. (2009) *Disturbing Concepts: from Action Theory to a Generative Concept of Agency*, in "Lexia" 3–4, pp. 97–120.
- TAGG P. (1979) *Kojak: 50 Seconds of Television Music (Towards the Analysis of Affect in Popular Music)*, tesi di dottorato, Università di Göteborg (trad. it. parziale in *Popular Music. Da Kojak al Rave*, a cura di L. Marconi e R. Agostini, CLUEB, Bologna 1994, pp. 77–200).
- (1981) *Fernando the Flute. Analysis of affect in an Abba number*, stencilled paper from the Göteborg University Musicology Department, 8106; rist. *Fernando the Flute. Analysis of musical meaning in an Abba mega-hit*, The Mass Media Music Scholars' Press, Huddersfield 2000.
- (1982) *Analysing popular music: theory, method and practice*, in "Popular Music", 2, pp. 37–65.
- (1987) "Musicology and the semiotics of popular music", in E. Tarasti (a cura di) *Semiotics of Music*, numero monografico di "Semiotica" 66, 1–3, pp. 279–298.
- (2012) *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*, The Mass Media Music Scholars' Press, Huddersfield.
- TAGG P., CLARIDA B. (2003) *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York e Montreal.
- TARASTI E. (1994) *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington IN.
- (2002) "Is music sign?" e "Signs in music history, history of music semiotics", in Id., *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlino–Londra, pp. 3–64 (trad. it. "La musica è segno?" e "I segni nella storia della musica, la storia della semiotica musicale", in *I segni della musica. Che cosa ci dicono i suoni*, LIM–Ricordi, Milano 2010, pp. 3–78).

- (2015) “The concept of genre: In general and in music”, in Id., *Sein und Schein: Explorations in Existential Semiotics*, Walter de Gruyter, Londra e Boston, pp. 70–99.
- (a cura di) (1987) *Semiotics of Music*, numero monografico di “Semiotica” 66, 1–3.
- TARUSKIN R. (1984) *Contribution in The Limits of Authenticity: A Discussion*, in “Early Music” 12, pp. 3–12.
- THORNTON S. (1995) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Polity Press, Cambridge UK.
- THÜRLEMANN F. (1982) *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, L’Age d’Or, Losanna.
- TODOROV T. (1978) “L’origine dei generi”, in G. Marrone e P. Fabbri (a cura di), *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi 2001, pp. 99–109.
- TOFFLER A. (1980) *The Third Wave*, William Morrow and Company, New York.
- TOMATIS J. (2019) *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano.
- TOYNBEE J. (2000) *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*, Arnold, Londra.
- TRAINI S. (2013) *Le basi della semiotica*, Bompiani, Milano (edizione digitale).
- TRIFONAS P. P. (a cura di) (2015) *International Handbook of Semiotics*, Springer, Dordrecht.
- ULRICH, FOGEL B. (2012) *L’hantologie. Trouver dans notre présent les traces du passé pour mieux comprendre notre futur*, in “Playlist Society” V2.10, pp. 1–43, bit.ly/3bmnnvO.
- UPTON E. (2012) *Concepts of Authenticity in Early Music and Popular Music Communities*, in “Ethnomusicology Review” 17, bit.ly/2YWvDR9.
- VALLE A. (2002) *La notazione musicale contemporanea: aspetti semiotici ed estetici*, EDT, Torino.
- (2004) *Preliminari ad una semiotica dell’udibile*, tesi di dottorato, Università di Bologna, bit.ly/1ddzyNe.
- (2015) *Towards a Semiotics of the Audible*, in “Signata” 6, pp. 65–89.
- VANDER WAL T. (2004) *Folksonomy Coinage and Definition* (2007), vanderwal.net, bit.ly/1mawMIq.
- VANDSØ A. (2012) *I am Recoding the Sound of My Speaking Voice. Enunciation in Alvin Lucier’s I’m Sitting in a Room*, in “Sound Effects” 2, 1, pp. 96–112, bit.ly/3cjYdzW.
- VARÈSE E. (1966) *The Liberation of Sound*, in “Perspectives of New Music” V, 1, pp. 11–19.
- VIOLI P. (2006) *Enunciazione testualizzata, enunciazione vocalizzata: arti del dire e semiotica dell’oralità*, in “E/C” online (ec-aiss.it).

- VIVEIROS DE CASTRO E. (1998) *Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism*, in "The Journal of the Royal Anthropological Institute" 4, 3, pp. 469–488.
- VOLLI U. (2003) "Musica", in Id., *Manuale di semiotica*, nuova edizione aggiornata, Laterza, Roma–Bari, pp. 264–267.
- WALMSLEY D. (2009) "Dubstep", in R. Young (a cura di), *The Wire Primers: A Guide to Modern Music*, Verso, Londra, pp. 87–93.
- WILSON C. (2014) *Let's Talk About Love. Why Other People Have Such Bad Taste*, Bloomsbury, Londra (trad. it. *Musica di merda*, Isbn, Milano 2014).
- WOLF W. (1999) *The Musicalization of Fiction*, Rodopi, Amsterdam e Atlanta.
- WONG J. (2011) *Visualising Music: The Problems with Genre Classification*, mastersof-media.hum.uva.nl, bit.ly/2yKVHnH.
- XENAKIS I. (1976) *Musique. Architecture*, Casterman, Parigi.
- ZAPPA F., OCCHIOGROSSO P. (1989) *The Real Frank Zappa Book*, Poseidon Press, New York (trad. it. *Frank Zappa. L'autobiografia*, Arcana, Roma 1990).
- ZIMMER B. (2014) *When Did Group Pictures Become Selfies?*, intervista raccolta da A. Lafrance, in "The Atlantic", 25 marzo, bit.ly/2Lfo543.
- ZIMMER B., CARSON C. E. (2012a) *Among the New Words*, in "American Speech" 87, 2, pp. 190–207.
- (2012b) *Among the New Words*, in "American Speech" 87, 3, pp. 350–368.
- ZINGALES C. (2002) *Electronica*, Giunti, Milano.
- (2008) *Portishead: il ritorno*, in "Blow Up" 199, aprile.
- (2011) *Techno. Storia, dischi, protagonisti*, Tuttle edizioni, Camucia (Arezzo).
- ZINNA A. (2004) *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, Meltemi, Roma.
- ZORN J. (1998) *Zorn Again!*, intervista raccolta da C. Yurkiw, in "Montreal Mirror", 7 maggio, bit.ly/3bqzp7Y.
- ZWICKY A. (2010) *Libfixes*, arnoldzwicky.org, bit.ly/3dNuNKX.

Discografia selezionata

- 2TALL, DJ CLOCKWORK, KPER (a cura di) (2009) *A Boom Bap Continuum*, bit.ly/3dJ8Aof.
- ABBA (1976) *Fernando/Tropical Loveland* [*Hey Hey Helen* (UK), *Rock Me* (US)], Polar/Epic/Atlantic.
- ACHILLE LAURO (2019) *1969*, Sony Music/No Face Agency.
- ATKINS J. [MODEL 500] (1993) *Classics*, R&S.
- BAILEY D. (1971) *Solo Guitar*, Incus.
- BASINSKI W. (2002) *The Disintegration Loops*, 2062.
- BLACKDOWN (a cura di) (2006) *The Roots of Dubstep*, Tempa.
- BLAKE J. (2010) *Klavierwerke*, R&S Records.
- (2011) *James Blake*, ATLAS/A&M/Polydor.
- BOULEZ P. (1984) *Répons/Dialogue de L'Ombre Double* (Ensemble InterContemporain diretto da Boulez e A. Damiens), Deutsche Grammophon, 1998.
- BRINKMANN T. (2000) *Klick*, Max Ernst.
- BURIAL (2005) *South London Boroughs*, Hyperdub.
- (2006) *Burial*, Hyperdub.
- (2007) *Untrue*, Hyperdub.
- (2012) *Truant/Rough Sleeper*, Hyperdub.
- (2012) *Kindred*, Hyperdub.
- (2013) *Rival Dealer*, Hyperdub.
- (2019) *Claustro/State Forest*, Hyperdub.
- BURIAL, FOUR TET (2009) *Moth/Wolf Cub*, Text Records.
- CAGE J. (1939–1952) *Imaginary Landscapes. Percussion ensemble directed by Jan Williams*, hat ART, 1995.
- (1952) *4'33"* (performance di F. Zappa), in AAVV, *A Chance Operation—The John Cage Tribute*, Koch International Classics, 1993.
- CAN (1971) *Tago Mago*, United Artists.
- COOLY G (2009) *Narst/Love Dub*, Hyperdub.
- DAFT PUNK (2013) *Random Access Memories*, Columbia.
- DJ HATCHA (a cura di) (2004) *Dubstep Allstars Vol. 1*, Tempa.

- FERRARO J. (2011) *Far Side Virtual*, Hippos in Tanks.
- GOLDBERG B. (1973) *Kojak*, in The John Gregory Orchestra, *The Detectives*, Philips, 1976.
- HORSEPOWER PRODUCTIONS (2002) *In Fine Style*, Tempa.
- INGRAM R. A (2010) *Consolamentum*, White Box.
- KNIŽÁK M., MARCHETTI W. (1979) *Broken Music*, Multihpla Records.
- KODE9, DADDI GEE (2004) *Sign of the Dub/Stalker*, Hyperdub.
- KODE9, THE SPACE APE (2006) *Memories of the Future*, Hyperdub.
- LUCIER A. (1969) *I Am Sitting in a Room*, Lovely Music Ltd., 1981.
- MASSIVE ATTACK, BURIAL (2011) *Four Walls/Paradise Circus*, Inhale Gold/The Vinyl Factory.
- NARCOTIC FUNK PROJECT (1998) *Dirty Luck*, Funxlab.
- NOETINGER J. (a cura di) (1992–2002) *Cinéma pour l'oreille*, serie di 30 mini CD, Metamkine.
- NORMAN M., BARRY J. (1963) *Ian Fleming's Dr. No. The first James Bond film adventure* (colonna sonora originale del film), United Artists.
- PICCIONI P., MORRICONE E., FRIZZI F., BIXIO F., TEMPERA V. (1979) *Dove Vai In Vacanza?* (colonna sonora originale del film), RCA.
- PINCH (2007) *Underwater Dancehall*, Tectonic.
- PORTISHEAD (2008) *Third*, Island.
- RAF (1989) *Cosa resterà...*, CGD.
- RUNDGREN T. (1972) *Something/Anything?*, Bearsville.
- SCHAEFFER P. (1948–1959) *5 Études De Bruits/Étude Aux Objets*, Disques Dreyfus, 2010.
- SCHÖNBERG A. (1912) *Pierrot Lunaire* (ensemble e voce recitante di E. Stiedry–Wagner diretti da Schönberg, 1940), Columbia Masterworks, 1951.
- SCUBA (2010) *Triangulation*, Hotflush.
- SHACKLETON (2006) *Soundboy's Nuts Get Ground Up Proper*, Skull Disco.
- SHAKIRA (2005) *Oral Fixation, Vol. 2*, Epic.
- SKREAM (2005) *Midnight Request Line/I*, Tempa.
- SKRILLEX (2010) *Scary Monsters and Nice Sprites*, Big Beat/mau5trap.
- (2013) *Leaving*, OWSLA.
- SPEARS B. (2011) *Femme Fatale*, Jive.
- SPRINGSTEEN B. (2002) *The Rising*, Columbia.
- STOCKHAUSEN K. (1962) *Gesang Der Jünglinge/Kontakte*, Deutsche Grammophon.

STRAVINSKIJ I. (1918) *L'Histoire du Soldat* (Columbia Chamber Ensemble diretto da Stravinskij, 1961), in *Igor Stravinsky: The Recorded Legacy*, Sony, 1991.

T.I. (2003) *Trap Muzik*, Grand Hustle / Atlantic.

THE BUG (1997) *Tapping the Conversation*, WordSound.

——— (2008) *London Zoo*, Ninja Tune.

VARÈSE E. (1906–1968) *The Complete Works* (Royal Concertgebouw Orchestra e Asko Ensemble diretti da R. Chailly), Decca, 1998.

ZAPPA F. (1968) *Lumpy Gravy*, Verve (ed. or. 1967, Capital).

ZAPPA F. (1969) *Hot Rats*, Bizarre / Reprise.

ZORN J. [NAKED CITY] (1990) *Torture Garden*, Shimmy-Disc.

I SAGGI DI LEXIA

1. Gian Marco DE MARIA (a cura di)
Ieri, oggi, domani. Studi sulla previsione nelle scienze umane
ISBN 978-88-548-4184-0, formato 17 × 24 cm, 172 pagine, 11 euro
2. Alessandra LUCIANO
Anime allo specchio. Le mirouer des simples ames di Marguerite Porete
ISBN 978-88-548-4426-1, formato 17 × 24 cm, 168 pagine, 12 euro
3. Leonardo CAFFO
Soltanto per loro. Un manifesto per l'animalità attraverso la politica e la filosofia
ISBN 978-88-548-4510-7, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro
4. Jenny PONZO
Lingue angeliche e discorsi fondamentalisti. Alla ricerca di uno stile interpretativo
ISBN 978-88-548-4732-3, formato 17 × 24 cm, 356 pagine, 20 euro
5. Gian Marco DE MARIA, Antonio SANTANGELO (a cura di)
La TV o l'uomo immaginario
ISBN 978-88-548-5073-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 15 euro
6. Guido FERRARO
Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"
ISBN 978-88-548-5432-1, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 12 euro
7. Piero POLIDORO
Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo
ISBN 978-88-548-5267-9, formato 17 × 24 cm, 112 pagine, 9 euro
8. Antonio SANTANGELO
Le radici della televisione intermediale. Comprendere le trasformazioni del linguaggio della TV
ISBN 978-88-548-5481-9, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 19 euro
9. Gianluca CUOZZO
Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti
ISBN 978-88-548-5231-0, formato 17 × 24 cm, 204 pagine, 14 euro
10. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)
Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso dei testi cinematografici
ISBN 978-88-548-6330-9, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 13 euro

11. Massimo LEONE, Isabella PEZZINI (a cura di)
Semiotica delle soggettività
ISBN 978-88-548-6329-3, formato 17 × 24 cm, 464 pagine, 30 euro
12. Roberto MASTROIANNI (a cura di)
Writing the city. Scrivere la città Graffitiismo, immaginario urbano e Street Art
ISBN 978-88-548-6369-9, formato 17 × 24 cm, 284 pagine, 16 euro
13. Massimo LEONE
Annunciazioni. Percorsi di semiotica della religione
ISBN 978-88-548-6392-7, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 1000 pagine, 53 euro
14. Antonio SANTANGELO
Sociosemiotica dell'audiovisivo
ISBN 978-88-548-6460-3, formato 17 × 24 cm, 216 pagine, 14 euro
15. Mario DE PAOLI, Alessandro PESAVENTO
La signora del piano di sopra. Struttura semantica di un percorso narrativo onirico
ISBN 978-88-548-6784-0, formato 17 × 24 cm, 88 pagine, 9 euro
16. Jenny PONZO
La narrativa di argomento risorgimentale (1948–2011). Tomo I. Sistemi di valori e ruoli tematici. Tomo II. Analisi semiotica dei personaggi
ISBN 978-88-548-7751-1, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 788 pagine, 45 euro
17. Guido FERRARO, Alice GIANNITRAPANI, Gianfranco MARRONE, Stefano TRANI (a cura di)
Dire la Natura. Ambiente e significazione
ISBN 978-88-548-8662-9, formato 17 × 24 cm, 488 pagine, 28 euro
18. Massimo LEONE
Signatim. Profili di semiotica della cultura
ISBN 978-88-548-8730-5, formato 17 × 24 cm, 688 pagine, 40 euro
19. Massimo LEONE, Henri DE RIEDMATTEN, Victor I. STOICHITA
*Il sistema del velo / Système du voile.
Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain*
ISBN 978-88-548-8838-8, formato 17 × 24 cm, 344 pagine, 26 euro
20. Mattia THIBAUT (a cura di)
Gamification urbana. Letture e riscritture ludiche degli spazi cittadini
ISBN 978-88-548-9288-0, formato 17 × 24 cm, 280 pagine, 20 euro

21. Ugo VOLLI
Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche
ISBN 978-88-548-9465-5, formato 17 × 24 cm, 380 pagine, 22 euro
22. Giampaolo PRONI
La semiotica di Charles S. Peirce. Il sistema e l'evoluzione
ISBN 978-88-255-0064-6, formato 17 × 24 cm, 480 pagine, 22 euro
23. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)
I sensi del testo. Percorsi interpretativi tra la superficie e il profondo
ISBN 978-88-255-0060-8, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 12 euro
24. Marianna BOERO
Linguaggi del consumo. Segni, luoghi, pratiche, identità
ISBN 978-88-255-0130-8, formato 17 × 24 cm, 192 pagine, 16 euro
25. Guido FERRARO (a cura di)
Narrazione e realtà. Il senso degli eventi
ISBN 978-88-255-0560-3, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 15 euro
26. Alessandro PRATO (a cura di)
Comunicazione e potere. Le strategie retoriche e mediatiche per il controllo del consenso
ISBN 978-88-255-0942-7, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 12 euro
27. Vitaliana ROCCA
La voce dell'immagine. Parola poetica e arti visive nei Neue Gedichte di Rilke
ISBN 978-88-255-0973-1, formato 17 × 24 cm, 176 pagine, 12 euro
28. Vincenzo IDONE CASSONE, Bruno SURACE, Mattia THIBAUT (a cura di)
I discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi
ISBN 978-88-255-1346-2, formato 17 × 24 cm, 260 pagine, 18 euro
29. Patrícia BRANCO, Nadirsyah HOSEN, Massimo LEONE, Richard MOHR (edited by)
Tools of Meaning. Representation, Objects, and Agency in the Technologies of Law and Religion
ISBN 978-88-255-1867-2, formato 17 × 24 cm, 296 pagine, 18 euro
30. Simona STANO
I sensi del cibo. Elementi di semiotica dell'alimentazione
ISBN 978-88-255-2096-5, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 18 euro
31. Guido FERRARO
Semiotica 3.0. 50 idee chiave per un rilancio della scienza della significazione
ISBN 978-88-255-2318-8, formato 17 × 24 cm, 308 pagine, 18 euro

32. Simone GAROFALO
Narrarsi in salvo. Semiosi e antropo-poiesi in due buddhismi giapponesi
ISBN 978-88-255-2368-3, formato 17 × 24 cm, 516 pagine, 26 euro
33. Massimo LEONE
Il programma scientifico della semiotica. Scritti in onore di Ugo Volli
ISBN 978-88-255-2763-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 18 euro
34. Massimo LEONE, Bruno SURACE, Jun ZENG (edited by)
The Waterfall and the Fountain. Comparative Semiotic Essays on Contemporary Arts in China
ISBN 978-88-255-2787-2, formato 17 × 24 cm, 360 pagine, 25 euro
35. Jenny PONZO, Mattia THIBAUT, Vincenzo IDONE CASSONE (a cura di)
Languescapes. Ancient and Artificial Languages in Today's Culture
ISBN 978-88-255-2958-6, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 22 euro
36. Andrea MAZZOLA
Trasumano mon amour. Note sul movimento H+ (scritti 2015-2019)
Prefazione di Riccardo de Biase
Traduzione di Annamaria Di Gioia, Federica Fiasca, Francesco Tagliavia, Giorgio Cristina
ISBN 978-88-255-3029-2, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 18 euro
37. Mattia THIBAUT
Ludosemiotica. Il gioco tra segni, testi, pratiche e discorsi
Prefazione di Ugo Volli
ISBN 978-88-255-3212-8, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 16 euro
38. Massimo LEONE
Colpire nel segno. La semiotica dell'irragionevole
ISBN 978-88-255-3381-1, formato 17 × 24 cm, 252 pagine, 18 euro
39. Massimo LEONE
Scevà. Parasemiotiche
ISBN 978-88-255-3455-9, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 16 euro
40. Federico BIGGIO, Victoria Dos SANTOS, Gianmarco Thierry GIULIANA (ed.)
Meaning-Making in Extended Reality. Senso e Virtualità
ISBN 978-88-255-3432-0, formato 17 × 24 cm, 336 pagine, 22 euro
41. Gabriele MARINO
Frammenti di un disco incantato. Teorie semiotiche, testualità e generi musicali
Prefazione di Andrea Valle
Postfazione di Ugo Volli
ISBN 978-88-255-3586-0, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 17 euro

Finito di stampare nel mese di ottobre del 2020
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»
00156 Roma – via Tiburtina, 912
per conto della «Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale» di Canterano (RM)

Frammenti di un disco incantato

La musica si offre al nostro orecchio e al nostro esserne gli interpreti bilanciando sempre quelle che sembrano essere le sue due qualità distintive e contrapposte: da una parte, la sua ineffabilità; dall'altra, la sua capacità di comunicare sensazioni, atmosfere, storie in maniera chirurgica. La faccenda si complica ulteriormente quando abbiamo a che fare proprio con la musica che ascoltiamo tutti i giorni, attraverso quelli che ci ostiniamo a chiamare dischi: quella che ascoltiamo dai moribondi CD o dai redivivi vinili, tradotta in file o smaterializzata e ubiqua sulle piattaforme di streaming. È la musica che chiamiamo registrata e che, però, quasi mai è registrata e basta. La musica rappresenta un problema per la semiotica, che come tale l'ha sempre trattata. Al punto che è forse questo il campo di applicazione più trascurato all'interno della disciplina della significazione. Il significato della musica è stratificato: ha a che fare tanto con i suoni che essa contiene, e che ci sottopone in presa diretta o in forma mediata, quanto con le parole e le pratiche che costruiamo attorno a questi suoni, e che finiscono per orientarne profondamente il senso. Questo libro si concentra su alcune questioni centrali per una semiotica della musica che voglia comprenderla come fatto comunicativo, proponendo alcuni modelli per provare ad attraversare questo campo con uno sguardo – un orecchio – nuovo: la mediazione e il linguaggio fonografico; l'enunciazione e le sue diverse configurazioni; la nozione di genere e i generi musicali intesi come sistema discorsivo, dove la musica si dà appieno nella sua dimensione sociale e al cui interno tradizione e innovazione finiscono per sciogliersi l'una nell'altra.

Gabriele Marino è ricercatore (RTDa) in semiotica presso l'Università di Torino, dove insegna Semiotica delle culture musicali. Si occupa di musica, comunicazione online, teoria semiotica. Ha pubblicato il libro *Britney canta Manson e altri capolavori* (Crac, 2011), dedicato alla critica musicale.

In copertina

Enzo PATTI, *Disco asemico*, tecnica mista su carta, marzo 2020; ottimizzazione grafica di Egidio Di Bianca.

euro 17,00

ISBN 978-88-255-3586-0

